



فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الأول
العدد الثالث
أبريل ١٩٨١
جمادى الآخرة ١٤٠١

٣

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد وادارۀ ادبیات فارسی

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس إدارة صلاح عبد الصبور

مستشارو التحرير

زک نجیب محمود
سهریر القلماوی
شوقي ضیف
عبد الحمید یونس
عبد القادر القط
مجدی وهبه
مصطفی سویف
نجیب محفوظ
یحیی حقی

رئيس التحرير

عز الدين اسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

مدير التحرير

سامي خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

التشيد الفني

إبراهيم السعدني

● الاشتراكات من الخارج

من سنة ونقطة أحمد ١٥ دولاراً وأوروبا ٢١ دولاراً للبريد، طبعاً إلى
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتجاوز ٥ دولار)

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:

عبد الصبور، طبعاً للبريد العامة للكتاب، شارع كوبريت، قلا - بلادي -
القاهرة - ج. ع. م. بريد ٩٧٦٦٩

● الإعلانات

كل خط مع إدارة طبعاً أو متروكاً للتصميم

● الأسطر في البلاد العربية

البريد ١٥ - طبعاً ١٥ - قلا - طبعاً ١٥ - طبعاً ١٥ -
البريد ١٥ - طبعاً ١٥ - طبعاً ١٥ - طبعاً ١٥ -
البريد ١٥ - طبعاً ١٥ - طبعاً ١٥ - طبعاً ١٥ -
البريد ١٥ - طبعاً ١٥ - طبعاً ١٥ - طبعاً ١٥ -

● الاشتراكات

● الاشتراكات من الداخل

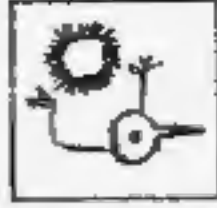
من سنة ونقطة أحمد ٢٠٠ قرناً - مصاريف البريد ١٠٠ قرناً
ترسل الاشتراكات بوجه بريدياً مصرية

٥	أما قبل
٦	هذا العدد
١٣	النقد العربي القديم والمنهجية
٣٣	قراءة في دلائل الاعجاز
٤١	السيمبوطيا : مفاهيم وأبعاد
٥٥	سيمبوطيا النقد
٦٧	سيمبوطيا السرح
٧٩	استدارة الزمن عند جارتيا ماركيز
	ترجمة : اعتدال عثمان
٩٩	التفسير الأسطوري في النقد الأدبي
١٠٥	المنهج الأسطوري مطبقا
١١٥	التفسير الأسطوري للشعر القديم
١٢٧	التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي
١٤١	الرمبوطيا ومعضلة قصص النص
١٦١	نقاد نجيب محفوظ : ملاحظات أولية
١٨١	التناول الطاهر للأدب - نظريته ومناهجه
	ترجمة : عبد الفتاح الديدي
١٩٣	المدخل الأسطوري
	ترجمة : ماهر شفيق فريد
٢٠٥	أورويل الناقد الأدبي
٢١٩	مخرج إيلوت بين الطغاة
٢٣٣	المناهج النقدية الرئيسية في القرن العشرين
	ترجمة : إبراهيم سعادة
٢٤١	نقد العدد ومشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر
	أحمد بدرى
٢٥٩	الواقع الأدبي
	مجربة القديرة
٢٦١	تحليل سيميوترجي لمسرحية «الاستاذ»
	عدي وصفي
٢٦٧	متابعات أدبية
٢٧٧	الأصمى والذئب واللقاء المشعيل
٢٧٣	محاولة لاكتشاف الحضور
	سامي حبيب
٢٨٢	نقد الرواية
	أليف : نيلة إبراهيم
	عرض : منسخت الجبار
٢٨٩	حركة الابداع
	أليف : خالدة سعيد
	عرض : محمد بدرى
٢٩٣	استدعاء الشخصيات التراثية
	أليف : عل عشرى زايد
	عرض : يسرى العزب
	الدوريات الأجنبية :
	الدوريات الإنجليزية
٢٩٨	نادية الحولى
٣٠٢	فؤاد أحمد
	الدوريات الفرنسية
	رسائل جامعة
٣٠٤	عمرى رسائل
٣٠٩	نناء نفس الوجود
	يليجرافيا
	تقارير :
٣١١	مؤتمر الفولكلور والتعبير الاجتماعية
٣١٤	نيلة إبراهيم
	مؤتمر رفاة الطهطاوى
	نصار عبد الله
	ترجمة محمود عباد
	This issue

محتويات العدد

مناهج النقد الأدبي المعاصر

الجزء الثاني



دار الفتى العربى

بيروت . لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

- تأسست في أواخر العام ١٩٧٤ خدمة ٥٦ مليون طفل وفقى عربى في ضوء دراسات قام بها اختصاصيون بشق فروع التربية .
- نهتم باللغة العربية (٤ - ١٨) عاماً .
- تساعد الطفل / الفتى العربى على بناء شخصيته وتنمية طاقاته ليكون أكثر قدرة على مواجهة متطلبات الحياة على مستوى بناء شخصيته والقيام بدوره في وطن عربى موحد .
- تساعد الطفل / الفتى العربى على تنمية ذوقه الفنى وتقديم إليه بأسلوب بسيط ودقيق مبادئ العلوم الطبيعية والاجتماعية في ضوء البيئة العربية بمحاصلها التاريخية والجغرافية المميزة .
- تقدم الشائق والرائد والتنوع لتنمية طاقات الناشئة العربية فنياً وعلمياً وأدبياً وتنمية لاهمهم الوطنية والقومية والإنسانية من خلال تربية حديثة مرتبطة بوطننا العربى الكبير وقضاياها المصرية .



■ يساهم في إعداد السلاسل أدباء وعلماء وفنانون عرب
أصدرت السلاسل التالية :

١ - سلسلة المستقبل للأطفال (٣٠ كتاباً)

ذكرى ناصر ، سليم بركات ، إبراهيم الخورى ، لسانة بدر ، كمال حماد ، الصمد ، نوفل زباد .

٢ - سلسلة قوس قزح (١٧ كتاباً)

٣ - سلسلة الألفى الجديد (٤ كتب)

كتبها : شهاب كفتانى ، زين العابدين الحسنى ، د . محبوب عمر ، صمد بركى .

٤ - سلسلة الروايات العلمية :

أول سلسلة من نوعها في المكتبة العربية . بعدها الكاتب صبح الله إبراهيم .
تعالج في قصص مشوقة موصوفة بصور فوتوغرافية الموضوعات التالية :
- ألوان السلوك لدى الكائنات الحية من حشرات وأشجار وطيور وزهور وكائنات دقيقة .
- أسرار العمليات الحيوية في الطبيعة وى جسم الإنسان .
صدر منها : « عندما جلست المكبوت تنظر » ، « البرقاقات فى دائرة مستمرة » ، « يوم عادت الملكة القديمة » .
يصدر قريباً : « الدلفى يأتى عند الغروب » ، « زعفة الظهور يقتل الفلك المنزى » ، « البحر الأحمر » .

٥ - سلسلة الكتب العلمية المبسطة (٨ كتب)

أول سلسلة من نوعها في الوطن العربى تدرج مواضيعها حول معرفة البيئة العربية وتصدر في ثلاث سلاسل « البيئة العربية » ، « العرب والعلوم » ، « العلوم والإنسان » .
صدر منها : « بيتنا ما هي » ، « الصحراء والمهبط » ، « هذا أنا » ، « حكاية الأعداد » ، « لغتنا » ، « أمسيات علمية » .

٦ - سلسلة من حكايات الشعوب (١٦ كتاباً)

٧ - سلسلة حكايا عن الوطن (٦ كتب)

٨ - سلسلة المصنفات الفنية :

أول مجموعة من المصنفات الفنية للأطفال العرب صدر منها ١٢ مصنف بالألوان الكاملة .

٩ - سلسلة المصنفات التعليمية :

أول سلسلة من نوعها تقدم « الحروف » ، « الأرقام » ، « الأشكال » أعدتها الفنان حجازى .

يصدر قريباً :

- مكتبة الأدب العالمى
- مكتبة التاريخ

أما قبل

فقد تلقت «فصول» عددا من الرسائل التي شاء أصحابها أن يعلنوا فيها عن وجهات نظرهم في العدد السابق منها ، وأن يطرحوا علينا بعض المقترحات التي يرون فيها تطورا للمجلة أو تسديدا لخطواتنا . وربما كانت أطول رسالة من هذه الرسائل هي رسالة مجموعة أدباء «ملوى» - «بني مزار» - «المنيا» ، التي يتبنون فيها إلينا خلاصة مناقشتهم الجماعية لذلك العدد . ونحن إذ نقدر لهم هذه العناية وهذا الاهتمام ، وإذ نقرهم على كل ما سجلوه من ملاحظات ، وبخاصة ما لم يرضهم من مقالات في القسم الخاص بالواقع الأدبي . نعددهم بمطالبة الكتاب بمزيد من الحرص وبذل الجهد والتدقيق ، ونرجو - في الوقت نفسه - أن تكون تجربتهم هذه نموذجاً لما يمكن أن نبذله كل الجماعات أو التجمعات الأدبية من نشاط إيجابي خلاق .

وفي نفس الوقت الذي وردت فيه رسائل مشجعة من بعض الإخوة العرب ، المعنيين بشئون الثقافة والفكر الأدبي ، ترددت شكوى بعض القراء من صعوبة فهم أجزاء من مادة ذلك العدد . وقد تعززت هذه الشكوى عندما أُرسل إلى كاتبها الكبير نجيب محفوظ أنه لم يفهم مما نشر في ذلك العدد شيئا ، وقال : «ولم أكن أعلم أن النقد قد صار على هذا القدر من الصعوبة» .

ولسنا ننكر أن الأمر قد صار حقا ، على هذا القدر من الصعوبة ، فالفكر الأدبي قد صار في زماننا بالغ التعقيد بما طور لنفسه من مناهج ومن مصطلحات ، فضلا عن استيعابه لكثير من الأفكار التي تنتمي إلى فلسفات نظرية واجتماعية وجبالية مختلفة ، ترجع إلى الماضي أو تعيش في زمننا الراهن . وهي أفكار لم يقدر لها من قبل أن تكون مهضومة في عقل القارئ . بحيث تشكل أساسا مرجعا كافيا لنفهم ما يطرح عليه من أفكار جديدة . والبديل المطروح علينا الآن هو اللجوء إلى التبسيط . لكن هذا البديل يظل محفوظا بكثير من المخاطر كذلك . ويبدو أن هذه الصعوبة ستظل قائمة - على نحو ما - في كل الحالات التي ترتبط فيها الدراسة بالنظريات والمناهج الفكرية المستحدثة . ولاشك في أن هذه اللغة الجديدة الصعبة تصبح - ككل الأشياء - مأثرة مع مضي الزمن . وبذلك نكون قد حققنا النقلة المنشودة . وإن حرصنا - في التخطيط لكل عدد - على أن نشفع الدراسات النظرية بدراسات تطبيقية ، ربما كان شافعا لبعض الغموض الذي تحمله العبارة أحيانا في الجانب النظري .

إننا نواجه مازق الفكر ومازق اللغة في آن واحد ، ولكننا على غير استعداد لتعاشي المفارقة إثارا للسلامة .

وفي بعض تلك الرسائل شكوى متجددة من عدم التمكن من الحصول على المجلة ، بخاصة في الأقطار العربية المختلفة ، لقلة العدد المطروح من نسخها عن المطلوب ، مع أننا زدنا المطبوع من العدد السابق زيادة ملحوظة ، كلفتنا خسائر مادية جديدة ، نتيجة لعدم وفاء ثمن البيع بالتكلفة . ومع ذلك فسنبذل أقصى جهدنا للعمل على إزالة هذه الشكوى .

وبعد ، فهذا هو العدد الثالث ، يحمل إلى القارئ الكريم الجزء الثاني من مناهج النقد الأدبي . وقد أفردنا فيه للنقد العربي القديم دراستين عمليتين وجهتي نظر متحاورتين بلا حوار ، فضلا عن دراسات أخرى تتخذ من الشعر العربي القديم ومن أدبنا الحديث مجالات للتطبيق ، تأكيداً للحثيثة الأولى في هدف هذه المجلة ، وهي خدمة الأدب العربي .

وبهذا العدد تكتمل دائرة المناهج النقدية . لنبدأ - مع العدد القادم - دائرة الأجناس الأدبية الكبرى . الشعر والقصة والمسرح . وما يتصل بها من قضايا ومشكلات .

ويبقى أخيرا أن أتود بالجهود الخلاق الذي بذله معنا الزميل صلاح فضل منذ كانت هذه المجلة مجرد فكرة أو حلم إلى أن خرجت إلى الوجود . وبمشاركته الفعالة في الإعداد للمعدين الأول والثاني منها . لقد شاعت الظروف له أن يتقل إلى مجال آخر يحتاج إلى جهوده البناءة وعطائه الثمر . وهو العمل مستشارا ثقافيا ومديرا للمعهد المصري في «مدريد» بأسبانيا . ولكن ذلك لن يقطع عن المجلة . التي أحبها وأحبته . عطاءه القيم . ومشاركته الجادة .

رئيس التحرير

هذا العدد

يكمل هذا العدد مناهج النقد الأدبي المعاصر . فهو قرين العدد الماضي وتممة له . وأى محاولة للإتمام والإكمال تعنى سعيًا إلى الإكمال . والاكتمال عملية فاعلة لا تعنى مجرد العرض المستقصى للمناهج ، أو حشد الألفاظ البراقة والمصطلحات الصعبة الغريبة ، بل تعنى فتح آفاق التعرف على كل شئ ، والحوار مع كل شئ ، بهدف واحد هو التأصيل . ولكي يتحقق هذا الهدف ، لا بد من الحوار على كل مستويات المناهج . أى الحوار بين المناهج بعضها وبعض ، والحوار بين هذه المناهج - مجتمعة - وواقعنا الأدبي ، والحوار بينها وبين تراثنا في نفس الوقت . ولهذا السبب يلمح القارئ - في هذا العدد - لتقديم مجموعة أخرى من مناهج النقد الأدبي المعاصر ، مثلاً يلمح حديثاً عن التراث النقدي ، مثلاً يلمح حديثاً عن النقد العربي المعاصر ، مثلاً يلمح - أخيراً - سعيًا إلى قراءة جديدة ، تبدأ بالشعر الجاهل لتنتهى بمسرحية سعد الدين وهبة - «الأستاذ» - التي نشاهدها هذه الأيام .

هذا الحرص على التأصيل هو الذى جعلنا نفتح - هذا العدد - بقراءتين متعارضتين للتراث النقدي . أما الأولى فهي قراءة عبد القادر القط في «النقد العربي القديم» من زاوية «النهجية» ، وأما الثانية فهي قراءة مصطفى ناصف للعلاقة بين «النحو والشعر» من خلال كتاب «دلائل الإعجاز» لعبد القاهر الجرجاني . والتعارض بين القراءتين ناتج عن التعارض بين الفرضيات الشروكة لعملية «القراءة» . وإذا كان عبد القادر القط يحرص على عزل ذات الناقد المعاصر عن المعطيات المستقلة للنقد القديم ، فإن مصطفى ناصف يجرى حواراً - مغيراً لطرحه - مع نفس النقد القديم ، لكن مع معطى محدد من معطياته ، ليعيد تفسير علاقات هذا المعطى من ناحية ، وليفيد من عملية التفسير نفسها في دعم موقف نقدي معاصر من ناحية ثانية . وبقدر ما يحدثنا عبد القادر القط عن «النظرة الموضوعية المحددة» بهذا معطى ناصف إلى ضرورة ملاحظة الحدود التي تميز الفكر القديم من الفكر الحديث . ولكن يختلف كلاهما - بعد ذلك - اختلافاً لافتاً ، إذ يظل التراث النقدي منظوراً إليه من زاوية السلب عند الأول ، بينما يكتسب التراث بعداً مغايراً من منظور الإيجاب عند الثاني .

وهكذا يؤكد عبد القادر القط أن تراثنا النقدي ضئيل في كنهه ، ضعيف في كیفه ، إذا قيس بألوان أخرى من التراث ، مثلاً يؤكد أن «النقد» لم يكن الشغل الأول للمؤلفين القدماء . ولذلك لم يعرف هذا النقد النظرة الكلية الشاملة ، بل النظرات الجزئية المتناثرة . ولم يتوقف عند القصيدة الكاملة . بل عند البيت أو الأبيات . ولم يقترب من الفلسفة اللغوية للإبداع بل ركز على النظرة البلاغية المنصرفة إلى العبارة لا البناء . ولم يعرف النقد العربي القديم البناء النظري المتكامل في التأليف بل التزعة الشكلية المنطقية . ولا يقصد عبد القادر القط من وراء ذلك كله الإزراء بما ينطوي عليه التراث النقدي من دراسات ، بل يقصد - فيما يقول - أن يضع هذا التراث في موضعه بالقياس إلى ألوان أخرى من تراث الفكر العربي . وأن يبينه - فيما يقول - إلى المخاطر التي يقع فيها المعاصرون عندما يسقطون مواقفهم . أو نظرياتهم ، على التراث .

ويؤكد القط - في ثانياً ذلك - أن «دلائل الإعجاز» أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد ، وأن مسلك عبد القاهر - في الكتاب - مسلك تعليمي غائى إيهام ينطوى على ضرب أمثلة مصنوعة ، توازى أمثلة النحاة . أما مفهوم «النظم» - في الكتاب - فبعثر يعسر على المدارس لم شأنه المتناثر والمتعارض . ويتوسع عبد القاهر في معنى النحو . ليحوّله إلى مباحث في البلاغة . ولكنه لا يصل إلى مفهوم يحوط نظومات النص الأدبي . ولكن هذا الكتاب نفسه يغدو ذا قيمة مغايرة عند مصطفى ناصف . إنه يكاد يكون أهم ما كتب في العربية على الإطلاق ، والإلمام به فريضة مطلوبة لكل دراسة لغوية يوزقها الإحساس بالصعوبات الكامنة وراء تميز التراكيب بعضها عن بعض وتعلقها بالمعاني . ومن هذه الزاوية يتصل كتاب عبد القاهر - «فلسفة لغوية» في التراث . فلسفة تمثل سماتها فضلاً عن أهم فصول الدراسات العربية وأكثرها تشويقاً . وهكذا تدفع إلى عالم النحو - من خلال الكتاب - لا باعتباره صناعة تتصل بتميز الصحة من



وقفة إزاء «السيميوطيقا» من حيث هي «مفاهيم» وأبعاد» . ومن هذه الزاوية تقدم لنا أهمية وشيد عرضنا عن هذا المجال الذي ازدهر منذ الستينيات ، يهتم بدراسة الاتصال والدلالة عن أنظمة العلاقات في علوم مختلفة . ويقدر ما تعود بنا إلى ما قبل هذا الازدهار ، لتكشف عن تاريخ السيميوطيقا القريب والبعيد ، تتوقف عندها كعلم لأنظمة الاتصال ، ودراسة للأنظمة الدالة ، مما يستلزم وقفات عند المفاهيم الأساسية لـ «الاتصال» و«الشفرة» و«الدلالة» و«العلامة» . ثم تعرج بنا على الأدب لتكشف عن تركيز الدراسات السيميوطيقية على فهم العلاقة الأدبية في مستوى العلاقة الجدلية : بين النص الأدبي من ناحية ، والمجالات الثقافية والأيدولوجية من ناحية ثانية . ويقدر ما يؤدي ذلك إلى حديث عن «العلاقات الشعرية» التي يتوحد فيها الدال بالمدلول ، فإنه يقضي إلى الحديث عن ازدواج القول الشعري . والحديث عن «العلاقة القصصية» لا بد أن يقود إلى النظر إلى القص باعتبارها المكان الذي تلتقي فيه مستويات متنوعة من اللغة فيما يسمى تعدد الأساليب ، وتعدد اللغات ، وتعدد الأصوات . وذلك أمر يفرض «مخدجة» الأقوال التي تتكون منها الرواية ، باعتبارها نظاما دالا يعبر عن أنظمة أيدولوجية تلتقي بالتقاء الأنظمة الثقافية . على أن مثل هذا الحديث ، لا بد أن يقضي إلى الثقافة ، لأن النظرة السيميوطيقية لا تعزل العمل الأدبي ، بل تعتبره نظاما دالا ، لا يفصل عن وحدة ثقافية تجمع بين أنظمة دالة مختلفة ذات علامات ، لها بنيتها الخاصة ، وطابعها الخاص . على أن هذه النقلة من الأدب إلى الثقافة تشير إلى أن السيميوطيقا محاولة لفهم اللغات التي نحونا ، وبالتالي محاولة فهم العالم الذي نعيش فيه . ومن هنا نفهم ما يقوله لوتمان من أن السيميوطيقا تسعى إلى أعين فهم ممكن للحقيقة ، ولاكتساب الحياة معنى أوسع .

إن مثل هذا السعي يقودنا إلى اللغة ، وي طرح سؤالا جديرا عن موضع اللغة بين نظم العلامات ، بل يطرح سؤالا ضمنا عن جدوى النموذج اللغوي في تحليل أنظمة العلاقات غير اللغوية ، ولماذا كانت اللغة هي المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية . وسوف نجد إجابة عن مثل هذه الأسئلة عند إميل بنفست Emile Benveniste عن «سيمبولوجيا اللغة» في بحثه الذي ترجمه سبزا قاسم . والبحث يبدأ من بيرس ، وسوسير ليتجاوزهما ، فيستخلص - أولا - مبدئين مهمين يتكاملان العلاقة بين الأنظمة السيمبولوجية . يتصل أولها بعدم الترادف بين هذه الأنظمة من ناحية ، ويتصل ثانيها بالتركيز على القيمة الوظيفية للعلامة من ناحية ثانية . وإذا كانت طبيعة العلاقات بين الأنظمة تطرح تميزات أخرى عن العلاقات التوليدية التي يتولد فيها نظام من آخر ، وعن علاقات الخائل التي ينشأ معها تبادل بين أجزاء نظامين ، وعن علاقات التفسير التي تنشأ بين نظام يفسر نظاما آخر . فإن هذا النوع الأخير من العلاقات يقودنا إلى أهمية اللغة باعتبارها المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيمبولوجية ، بل سيؤكد لنا تأمل هذا النوع ، أن النظرة السيمبولوجية تركز - على العكس مما يذهب إليه علماء الاجتماع - أن اللغة هي التي تجمع البشر ، إذ هي أساس جميع العلاقات التي تؤسس المجتمع . وكما تعكس العلاقة السيمبولوجية - على مستوى التفسير - العلاقة الاجتماعية ، فإنها تؤكد أن اللغة تهيئ بدلالة مزدوجة تفضي إلى التعرف على العلامة ، وفهم القول في آن . ولكن من الغريب أن مفهوم العلامة - وهو الأداة الذهنية التي خلقت السيمبولوجيا - قد ساهم في تجميدها . وإذن فلا بد من تجاوز المفهوم السوسيري للعلامة كوحدة فريدة تترتب عليها بنية اللغة وأدائها لوظيفتها . ويقدر ما يتم هذا التجاوز في التحليل الداخلي للغة بإدخال البعد الدلالي وتمييز مستوياته ، فإنه يتم بتحليل يتجاوز اللغة نفسها .

قد نقول إن السيمبولوجيا ، أو علم العلامات ، إنما هو علم يهدف إلى الاستكشاف والمساعدة على الفهم . وبما أن مادة علم العلامات هي الاتصال ، أو التواصل communication البشري ، فلا يمكن الآن الحزم ببعض القواعد العامة الثابتة . ومن ثم لا يمكن القول بأن علم العلامات علم بالمعنى الثام لهذه الكلمة ، فالتحليل السيمبولوجي لم يصبح بعد من الماسك ، بحيث يمكن أن يرقى إلى المستوى العلمي فيما نقول سامية أسعد في مقالها عن سيمبولوجيا المسرح .

إن هذه البررة - الأقل ثبوتا - تصدر عن ناقد أدبي . ومن هنا يأتي الحديث عن «سيمبولوجيا المسرح» كنوع من التخصص أو الاختيار على مجال محدد . وتؤكد سامية أسعد - منذ اللحظة الأولى - الطبيعة الاستكشافية لهذا العلم الجديد ، فتنبئنا إلى صعوبته في مجال المسرح ، ذلك لأن الرسالة المسرحية رسالة معقدة تنطوي على عدد كبير من النظم أو الأنظمة الجمالية تعمل فيها في آن واحد ، على نحو يجعل تحليلها - أي الرسالة المسرحية - مليئا بالإثارة والصعوبة . ويبدأ التحليل السيمبولوجي للرسالة المسرحية بالقراءة ، وهي تختلف عن قراءة الناقد العادية بانفتاحها الدائم . وإذا كانت الرسالة المسرحية تقع بين الإشارات Signaux والمؤشرات Indices ، فإنها ترتبط بالعرض المسرحي الذي يسمى إلى الاتصال والتواصل . وقد يعتمد علم العلامات على الرسالة أساسا . ولكن لا ينبغي أن نسي أن هذه الرسالة تدخل في سلسلة التواصل ، لأن تحليل النص يأخذ في الاعتبار الإرسال والتلقي . ويقدر ما يقضي هذا إلى تحديد المرجع وتحديد «دوال» تلك الرسالة ، فإنه يؤكد عدم ثبات معاني هذه الدوال ، إذ تتوقف على المحيط الثقافي والعصر ، وكل من المرسل ، والمرسل إليه . ومن ثم يصبح المعنى علاقة معينة بين أناس يتصلون فيما بينهم في زمن ما ، أو لحظة ما . فعلم العلامات ، أو السيمبولوجيا ، هو -

إذن - العلم الذي يهتم بالمعنى الذي نجده في التواصل الفعلي ، ولكن سيميولوجيا المسرح لا تبحث عن حقيقة المعنى ، أي أنها لا تسعى إلى العثور على المعنى الصحيح ، وإنما تسعى إلى استخلاص عدة معانٍ ممكنة . أما التفسير فيقوم به المخرج ، أو الممثل ، أو القاري ، أو المشاهد للعرض المسرحي . والحديث عن العرض المسرحي لابد أن يتطرق إلى علاقته بالنص . فالنص أساس العرض ، ولكنه يختلف عنه في الوقت نفسه اختلافا جديدا . ف لغة النص - وهي لغة طبيعية - تترجم في العرض إلى لغات عدة غير لغوية ، لذا لا يمكن أن نتحدث قراءة النص وقراءة العرض .

ويقدر ما يستلزم التمييز بين النص المسرحي والعرض - التمييز بين حدث معقد من العلامات ، فإنه يستلزم التمييز بين جزءين مترابطين من النص هما الحوار والإرشادات المسرحية في النص المسرحي ، وأهم من ذلك البحث عن نموذج ذهني لتحليل الوحدات المكونة للرسالة المسرحية . وأيا كان هذا النموذج الذهني فإن عليه أن يساعدنا في التهم . وبفقدنا هذا كله إلى الحديث عن الشخصيات والمكان والزمان ومراعاة التعقيدات الظاهرة في كل مجال . خاصة عندما نلاحظ أن مكان العرض المسرحي ، مثلا ، يجمع ما بين لغات عدة ، يمكن تقسيمها على أساس من العناصر المولية والعناصر السمية . تلك التي تثرى الكلام وتكمله .

وإذا كان علم العلامات قابلا للتطبيق على المادة المسرحية نصا كانت أم عرضا ، وعلى أنواع أخرى شعرا كانت أو قصة . فإن التطبيق أمر لازم لاكتمال الفهم . ولذلك ينطوي العدد على تجربة نقدية هي «تحليل سيميولوجي» لمسرحية «الأستاذ» لسعد الدين وهبة . كما ينطوي العدد على تحليل آخر لواحدة من أهم روايات عصرنا وهي رواية «عائلة عام من العزلة» . ونقدم التحليل الأول هدي وصلي . التي تحاول التعرف على أصول اللعبة المسرحية ، من خلال عرض درامي محدد . ويقدم التحليل الثاني ، الناقد سيزار سيجري كتابه عن «النقد الأدبي والسيميوطيقا» وترجمته أحمدال عثمان .

وإذا كانت السيميولوجيا نقودنا إلى النص - الرسالة فإنها نقودنا إلى دلالة هذه الرسالة . وه دلالة الرسالة « قد تكون مرتبطة بالرسالة ذاتها ، وقد تكون مرتبطة بأنظمة أخرى خارجها . على بين هذه الأنظمة - بالتأكيد - عالم الأسطورة الذي يمكن أن يحده النص . والنقطة بين هذا العالم والنص الأدبي أشبه بالنقطة بين الأصل وتجلياته الإبداعية . ومن هنا فهي نقلة من النص الأدبي باعتباره مفسرا إلى عالم الأسطورة باعتباره مفسرا . وكل هذه الجوانب تستحق وقفة مزدوجة . نهض - في جانبها الأول - على العرض النظري . ونهض - في جانبها الثاني - على التطبيق العملي .

ويأتي مقال سمير سرحان عن «التفسير السيميولوجي في النقد الأدبي» عارضا لانجهايات هذا التفسير ، بادئا بالجذور الأولى عند كارل يونج C. G. Jung الذي ربط الأساطير بالمعرفة الكامنة في العقل الجمعي ، ووصل ما بين الحلم والأسطورة . ويتوقف المقال عند مفاهيم يونج عن العلاقة بين الأسطورة والأحلام . وما ينصل بذلك من حديث عن الرموز . إن الحلم مثل الأسطورة لا يفسر نفسه بنفسه ، كما يصعب أن ينطوي على دلالة واحدة ، جامدة . وفي هذه الدائرة نكتسب دلالة الشر بعدا جديدا فنطوي على التوتر والتضاد . وبقدر ما يكشف المقال عن تقارب بعض آراء يونج مع مدرسة النقد الجديد فإنه يوقفنا عند الأدب النفسي والإبداع القائم على الرؤى . وبقدر ما يتوقف المقال عند الحركة الرمزية تمتد ليشمل إسهام فيكو وهيردر ، فتتشكل سلسلة يترابط فيها جهد إرنست كاسيرر وسوزان لانجر ، ونقاد الأسطورة وأهمهم نورثروب فراي . وربما تكن أهمية الأخير في دعوته إلى أن اكتشاف العلاقة بين الأسطورة والشر يحقق إمكانية تحويل النقد الأدبي إلى علم . وأيا كان الموقف من هذه الدعوى فلا شك أن النظر إلى الأدب من منظور الأسطورة يؤدي إلى الاهتمام المحدد بالدلالة التي يفصح عنها العمل الأدبي ، فيخفف من غلواء النظرة الموضوعية إلى الفن ، باعتباره كيانا منعزلا في ذاته . إن كل عمل أدبي عظيم لابد أن تدخل في نسجه عناصر من الأسطورة والرموز البدائية . ولذلك لا يمكن دراسته في ذاته بمعزل عن البحث عن هذه العناصر ، كما لا يمكن دراسته دون دراسة الكيفية التي استجاب بها الأديب إلى الرمز البدائي ، فضلا عن كيفية تعبيره عنه .

ولكن هل استطاع نقاد الأسطورة - حقا - أن يجدوا مفتاحا متكاملا لتحليل الأعمال الأدبية ؟ من الواضح أن هناك تناقضات كثيرة ، ومشكلات أكثر . كما أن هناك خلافات جديرة بين أصحاب هذا الاتجاه نفسه . ومن الأفضل - في هذه الحالة - المقارنة بين عدة مناهج داخل نفس الاتجاه . ومن الممكن التوقف - مثلا - عند مفكر قديم - مثل فيكو - ومفكر معاصر - مثل ليفي شتروس - ليظهر التباين بين نهجيهما . وليكشف التباين عن آفاق أخرى قابلة للتعميق . وهذا ما فعلته فريال جبروي غزول في مقالا عن «المنهج الأسطوري مقارنا» .

والحديث عن فيكو يعني التوقف عند مفاهيمه عن التاريخ والأسطورة والشعر وأصل اللغة على السواء ، وذلك لكي يتكشف لنا منهج فيكو التطوري الجليل الذي يسر من البسيط إلى المركب ، ومن المقطع الواحد إلى المقاطع المتعددة ، ومن أحادية المعنى إلى ثنائيته ، ومن الملموس إلى المجرد . والحديث عن ليبي شتروس يعني الحديث عن البنيوية وما أضافته في مجال الأساطير . والأهم - هنا - هو ملاحظة مفاهيم شتروس عن الفكر البدائي الذي يطمح إلى الكلية والشمول ، وأهمية الأسطورة بالنسبة إلى هذا الفكر . حيث نفق الأسطورة للبدائي إطاراً لفهم العالم ، وإن لم تنجح له إطاراً للتحكم فيه على نحو ما يفعل العلم . ويتجلى منهج ليبي شتروس في اعتماده على تقسيم الأسطورة إلى مقاطع سردية تكشف عن أوجه التماثل والتناظر والتقابل ، كما يتجلى في تفسير الشخصيات الأسطورية بالرجوع إلى صفاتها الملموسة وإلى السياق الإثنوجرافي الذي تنطلق منه ، كما يتجلى - أخيراً - في تأويل الأسطورة عبر قراءة عمودية وأفقية في نفس الوقت . وإذا قمنا بمقارنة بين فكر الاثنين بعد هذا كله وجدنا أن الأول يتسم بنوع من الجدلية بينما يتسم الثاني بنوع من التحليلية . وإذا كانت الجدلية تكوّن الإنسان ، بمعنى أنها تتعامل معه باعتباره كائناً محددًا ، فإن تحليلية ليبي شتروس تذيب الإنسان .

ولا شك أن الحديث عن « المنهج الأسطوري » أو عن « نقد الأسطورة » يمكن أن يعثر على نصوص كثيرة تدعّمه في الأدب الحديث . وهناك دراسات متاحة عن « الأسطورة في المسرح المصري » ، وعن الشعراء « القوزيين » ، وتحليلات لأساطير « الولادة » أو « أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث » ، وعن « مضمون الأسطورة في الفكر العربي » . ولكن الشعر القديم ، خصوصاً الشعر الجاهل ، يمثل مصدر جذب دائم لهذا المنهج ولهذا النقد . نرى هل يرجع ذلك إلى شغافية الرموز البدائية في الشعر الجاهل وإلحاحها في طلب التفسير ؟ أم يرجع إلى أن التجاور بين الأنظمة اللغوية لهذا الشعر والأنظمة العقائدية للحياة الجاهلية يثرى هذا الشعر بعناصر الأسطورة ؟ أم يرجع ذلك إلى طبيعة « الصيغ الشفاهية » التي يتركب منها هذا الشعر فتكشف عن عمق صلته بمخزون الذاكرة الجمعية ؟

أيا كان السبب فإن دراستين - في هذا العدد - تتوجهان مباشرة إلى هذا الشعر الجاهل : فتسمى كل - منهما إلى قراءة جديدة له . متوسلة بأدوات وإجراءات مختلفة . أما الدراسة الأولى فيقدمها أحمد كمال زكي عن « التفسير الأسطوري للشعر القديم » . وهي استمرار مطوّراً لما وصل إليه من قبل في دراسة « الأساطير » . وتبحث عما يتجلى بأنظمة سيوطينية ، أو سيوطولوجية ، في الشعر الجاهل . ويؤكد أحمد كمال زكي - منذ البداية - أن الأسطورة هي لحمة الشعر القديم وسداه . وهو يلمح إلى أنظمتها من خلال عناصر متكررة (تشكيلات لصور ، أعماط أسلوبية ، رموز متكررة) ومن خلال ظهور ما يشبه أن يكون « التماذج العليا » - أو « الأولى » - التي تحدث عنها يونج ، فيلنقنا إلى أبعاد أسطورية للسيف ، وإشارات إلى نموذج « الملك المقتول » وإلى « الحيوان » الذي يقدم رمزاً كلياً . فينتوي على بصيد هائل من الفكر الأسطوري . وبلغتنا - كذلك - إلى « الظفر » في إطار المقدمة الطليّة ، حيث تتحول رحلة الطعنان إلى ما يجائل رحلة الشيس من مشرقها إلى مغربها . ويقدّر ما يؤكد أحمد كمال زكي البعد الأسطوري للرمز الكليّ يشير إلى إمكانية تفتته في مجموعة من الصور المجازية ، تشكل نفسها بمقدار ما استوعبه الشاعر الجاهل من ثقافة بيته . ومع ذلك بطل في « التفسير الأسطوري للشعر الجاهل » الكثير مما يستحق الكشف .

وما قدمه إبراهيم عبد الرحمن عن التفسير الأسطوري لهذا الشعر استمرار في هذا الطريق . ومحاولة لتقديم « قراءة جديدة » للشعر الجاهل . ويقدر ما نعتمد هذه القراءة على المعجم اللغوي التاريخي للنهم الأصول الميثولوجية والشعبية - فيما يقول - فإنها تعتمد على إعادة بناء « العالم الأسطوري » الذي انبثقت منه الميثولوجيا الدينية عند العرب . ويتبع ذلك كله تأمل ما انعكس من هذا العالم في الشعر الجاهل فأصبح متجسداً فيه . تستوي في ذلك اللوحات المتكاملة ، أو الصور الجزئية ، أو القصائد الكاملة . وهكذا تلج نصوص الشعر الجاهل في قراءة تكشف عن مستويات تحتية لمبينة « الحادرة » - مثلاً - كما تكشف عن نموذج المرأة الربة في قصيدة للأعشى . ويقدر ما يؤكد ذلك أن الشعر الجاهل - ككل شعر عظيم - حتمًا للمعنى . فإنه يؤكد ضرورة القراءة المحددة لهذا الشعر . ولعل ما تحمله هذه القراءة من غار نجعلنا نعيد النظر فيها ملياً .

ولكن ما « القراءة » أصلاً ؟ إن البحث عن سيوطولوجيا خاصة في الأدب - أو عن أبعاد أسطورية فيه - يعني مرفناً من « قارئ » معاصر إزاء « نص » قديم « مقروء » والعلاقة بين « القارئ » و « النص المقروء » لا بد أن تطرح مشكلات تتصل بالتفسير والتأويل . ويقدر ما تطرح هذه المشكلات فإننا تطرح أسئلة كثيرة عن حق « القارئ » الحديث في إعادة « قراءة » القديم وإعادة تأويله وتفسيره . مثلاً تطرح أسئلة أخرى عن « سلامة التأويل » و « تماسك التفسير » . وتجرد أن تطرح هذه الأسئلة تجد أنفسنا على عتبات افرميتيوطيقا . بل حد أنفسنا في قلب « شاكطها » .

إن «الهرميوطيقا» Hermeneutics لفظ يكرر كثيرا - في الدوائر الاعتقادية والعلمية والأدبية - وهو من الفعل اليوناني Hermeneuein ومعناه «يُفسِّر» والاسم «تفسير» Hermeneia ونشير الهرميوطيقا الأدبية - في عمومها - إلى جهود حثيثة - يكتب عنها أكثر من ثمانية عشر - يدر في بلاد عديدة لتأسيس «نظرية التفسير» في الأدب - ولوقلتنا - مع واحد من أقطاب الهرميوطيقا المعاصرين - إن فهم الأدب يجب أن يهتض على أساس من أنظمة أولية شاملة لفهم وجودنا نفسه في العالم ، فإن هذا القول يعني أن فعل العمل الأدبي ليس تاملًا مجردًا - أو سعيًا إلى لون من العلمية يخلق بعيداً عن وجودنا نفسه - وإنما هو مواجهة تاريخية تنشأ عنها تجربة وحسب في العالم - ومخالات الهرميوطيقا متبعة كل الاتساع - وتعطي مشاطا يبدأ من مشكلات فهم النص الأدبي ، ويمتد لبعضى معضلات فهم التراث - ويسئل صرائق تأويل النصوص المعاصرة أو معيَّرها

وبذلك بدأ عصر أوريدي عرصة التاريخي من «الهرميوطيقا ومعضلة التفسير» من راث الأدبي نفسه - ومقدّر ما ينبغي أن يصرود حصرً عقدي في التعامل مع نظريات «الهرميوطيقا» في الغرب يلفتنا إلى أهميتها في دراسة الكثير من مشكلاتنا الأدبية - وهو يبدأ عرصة نظره سريره في ما صيها لتوقف وضعت معضلة عند معكيتها الكبار - فيحدثنا عن «الدائرة التأويلية» عند شلير ماخ Schleiermacher ، عن عملية الفهم الذاتي للعن والحياة المحددة له خلال التفسير عند ويلهلم ديلتاي Wilhelm Dilthey ، ومعضلة الفهم باعتبارها معضلة وجودية عند جادامر Hans-Georg Gadamer . ومقدّر ما يلفتنا هذا العرض التاريخي إلى الجهود الفرنسية (جولدمان - ريكور) والإيطالية (بيي) والأمريكية (هيرش - بالمر) فإنه يؤكد معنى متعدد الانفعالات ومناهج حل مشكلاتنا الفهم الأدبي ومواجهة معضلاتها - ومقدّر ما يلفتنا العرض - أخيراً - إلى إمكانية تطوير الهرميوطيقا على أساس جدل مادي فإنه ينبغي أن نحاذر إلى بذل جهد عريق في هذا المجال

ولاشك أن الآفاق التي تفتحها الهرميوطيقا تمكنا من إعادة النظر في مشكلات كثيرة - بل تمكنا من كشف مشكلات أخرى لم يكن معيها إشباعاً - وهي هذه الروية تمكنا من التفسيرات حول نص أدبي واحد - أو تأمل التفسيرات متعددة مع واحد - منها فعل - مثلاً - موريس ريس Morris Wella في كتابه عن «هاملت وفلسفة النقد الأدبي» - كما يمكن أن يرفف في أدب واحد يرى كيف يشكل بعده حزاماً معقد من الأنظمة المتصارعة تبرز تعرض التفسيرات ومصادرها حول نصوص هذا الأدب ومن هذه الروية تأتي ملاحظات الأروية التي يقدمها جابر عصفور عن «نقاد نجيب محفوظ» - وهي محاولة تمهيدية لفرء في «النقد» بنيد من الهرميوطيقا لتأمل وضع خاص بمثل «نقاد نجيب محفوظ» - بكل ما يطرئ عليه هذا النقد من جوابات سديدة أو مواجهة وحل مثل هذه المحاولات تلت الأسماء إلى ضرورة تحليل الأنظمة المتعددة ومراجعتها - ولكن هذه المراجعة من تكتمل لا تكتمل معرفة ثمر من المناهج النقدية

ولذلك يرى - في هذا العدد - عثمان مزراحى - أولها عن «التناول الظاهري للأدب» - من حيث «نظريته ومناهجه» - ونسبها عن «المدخل البطلوحي لدراسة الأدب» - وقد رحب الأول عبد الفتاح الديدي وترجم الثاني هاشم شوقي فريد - وسوف يتناولنا تعرضاً مدى مثله كلا الحثين بالنسبة إلى الآخر

١ - «التناول الظاهري للأدب» صيغة يحدد بها دوبرت ماجيلولا جهد مجموعه من لعدد يشركون على أساس من الفهم الظاهري - خصوصاً معنة هوسرل - أنكر هناك سميات أخرى يطلق على هذه المجموعة - مثل «مدرسة حبيب» - وهذا النوعي - وسيد لاجيره هي التسمية التي جعلها ماحنة مثل سارة لوال Sarah Lawall عرونا يكتبها التلامذات الذي تدرس مع هؤلاء «تعداد» (صدر عام ١٩٦٨) وأما كانت التسمية لما يجمع هؤلاء النقاد هو تناوهم للأدب باعتباره «حدثاً» وليس «موضوعاً» - بهم برلفصو تمييز بين الأنواع - ويحتوى عن الصوت المنفرد في سلسلة أعمال الكاتب - دون أن يتعاملوا مع أي عمل من هذه الأعمال باعتباره كنه مستلماً عما عداه - بل باعتباره دالاً لا يتفصل عن دوال أخرى تجسد وعي الكاتب - ولذلك يبحثون عن مداح كاشفة هذا النوعي دوح الأدب - عبر كلمات هي - في تقديرهم - أشبه بنقاط التماس لطاقة بولدها وعي الأدب - وداكر لادب حوب النوعي - عن «بحر» - من مهمة «قد تميزت بالتوحيد بين ذاته ودائمة الوعي الذي تعبّر عنه الكلمات» - فيحاولون القند أن يعيش وعي الكاتب - حديثاً - مثلي حاول أن يشكّله - حريصاً - في ذلك كله - على أن يبقى محامداً متابعين - لا يرسط بشئ سوى تجربة الأدب وحدها - فكشف عن شئى سوى ما يوجد في العمل الأدبي ذاته - عندئذ يكفون النقاد ما جثا عن «مناهب» - وسيد الفلاس قد كنه هو ما يعتقد أنه مفعلة - عند حوسرل - من أنها يمكن أن تلعب الحقيقة من خلال التعرف على المناهج المتكسفة في الوعي

١٤

و «الوعي» - عند هؤلاء النقاد - يمثل علاقة مكثفة بين الأدب والعالم - أي علاقة تنطوي على عملية انتقاء حياى ريشكل بعاصر العالم المعاش - على نحو يحولنا إلى عالم أدنى - ومادامت لغة هذا العالم الأدبي معبرة فإنها لا بد أن تجعل من العمل الأدبي حاملا لأثر الفريد لوعي الأديب الشخصى - وتقدر ما يظل هذا الوعي «محباة» أو «ناطنا» فى العمل الأدبي فإنه يخضع إلى التحليل من خلال اللغة المفسدة به - وهذا حدثنا هؤلاء النقاد عن «أحوال الوعي» وعن «مضامين الوعي» وعن «الأنماط التحريية» من أحداث - عن «الأسبة الرمزية» - وهذه هؤلاء النقاد بالبحث عن «العناصر المتكررة» أو «تصنيف الصور» - إلخ - باعتبارها دلائل على هذه «الأنماط التحريية للوعي»

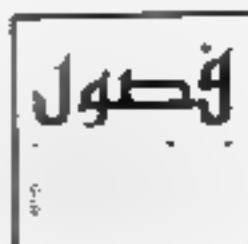
ولكن اتجاه هؤلاء لنقد بطل عاتيا لعبه من الاتجاهات - ويشير عملهم - رغم طرافته وحدوسه ثلاث - مشكلات كبرى - تنفس بعضها ما تعود إلى عصر إلى العمل الأدبي بأعصار «وثيقة» من نوع جديد - ويتصل بعضها الآخر بمدى تركيزه عن الأدب - عباره - عما شامنا حاله - يتحلل في مجموعة أعماله - عاف إلى ذلك ما يشهده عملهم من مشكلات تتعلق بالنك - «الأنطولوجى» - العمل الأدبي - باعتباره وحدة «موجودة» على حرم منفصل - مستقلة بمعنى من المعانى - وباعتباره «حدثا» - وموضوعا - فى نفس الوقت

ومن هذه الراوية الأثيرية برر اللعبة المعارضة لمال و - لى - ومثبات عن «المدخل الأنطولوجى» - برر سحرية - حده - و درجه - لفته وهو حدث عن «نقد جديد» وعن تأثيرهم من النقاد فى أمريكا - خصوصا هوراي كرمجروج - هير ميللر J. Halas Miller - وقدر ما سحر ومرب من «نقاد الوعي» - أو «مدرسة حب» أو «التناول الظاهرى» - سحر بما يسميه «البدعة الباريسية المعاصرة» - ويتعدد بها نسبه - ويعمل فى سحرته من باكوريس (خصوصا حديثه عن «إسقاط مداد» شعاب - من محور الاختيار إلى محور التقصام - و تحليله للمقامع الثلاثة و - like like إلى درجة تبدو معها سحرية شكرى عداد (فى موقف من بيوت - العدد الدصى) مداعبه سحره الحور - على أن ومرب - بعد أن برقص السرية والتناول الظاهرى - يعود بنا إلى التساؤل عن الدين - مغير - إن لناقد الذى يرغب فى الاحتفاظ بمذهب الإنسان وهويته ككافه أدنى عليه أن يثابر على ولانه لحرب كولردج وكرونشه

برر هل نفعنا هذه السيرة «إياها» - على أى حال - تدعنا إلى مزيد من التأمل - مثلا تدعنا إلى معاداة مشكلات بسفة - وعن بعض هذه المشكلات يعود بنا إلى الهرميوطيقا مرة أخرى - خصوصا وعن نقار من مهم وهوات تعبيده «القصص» - ليودبر وتتمحلات الشبوية لنفس القصيدة - تلك التى شارك فيها باكوريس وشروس وريفتاير - ولعل هذه المقاربة تدعنا إلى التساؤل عن الفرق بين «الإسقاط» و «القرعة» - وعن تحليلات النقد الانطباعى - سواء أهد طابعا لغويا أو سياسيا - وعن سر تفلبات النقاد حول أدب من الأدباء - وكلها أسئلة يكتفى أن تلح على القارئ - سواء كان يطالع حث وميسر عوص عن «أورويل الناقد الأدبى» - محمودج بلقد السياسى والانطباعى - أو حث انجيل بطرس سمعان عن «جورج إليوت من النقاد»

ولاشك أن هذه الأسئلة سوف تدفع القارئ إلى المشاركة فى اتخاذ موقف من كل هذه المناهج التى قدمت إليه - ومنه - عاهد - بعمل - أو برقص - أو بحدل - النفس الذى قدمه ريبه ويليك Rene Wellek عن «اتجاهات النقد الرئيسية فى القرون العشرين» - لدى برحمه ابراهيم حمادة - وسواء تفيل القارئ - أو برقص - أو عذل - ضد صار مشاركا حرا - يسهم - بدوره - فى عملية التأميل لى مثل الهدف الأخير من كل هذا الحوار بين المناهج والاتجاهات

التحرير

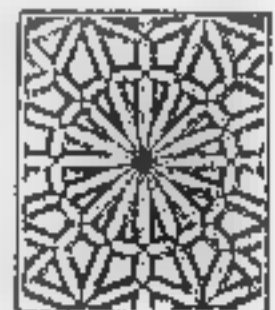


النقد العصرى القديم والمنهجية

عبد القادر المقط

حظى النقد العربى القديم بعناية كثير من الدارسين المحدثين ، مد أن انجذبت ههنا ثقافة الحديثة إلى إحياء التراث واتحاد ما ظل منه صالحاً للبقاء منطلقاً نحو التطور والتجديد العصرى وقد أقبل هؤلاء الدارسون على ذلك النقد بكثير من حسن الظن والرغبة فى الربط بين ثقافتهم الحديثة وتراثنا القديم ، قرأوا فيه : مباحج ، مختلفة ، وقصايا كلية ، ومشابهة نصل بينه وبين ألوان ومذاهب من النقد المعرفى المعاصر على أن الدارس إذا استطاع أن يخلص من آراءه السابقة وثقافته المعاصرة العالية ، ومن الآراء السائدة عن نقده العربى القديم - قد يرى فيه رأياً جديداً يضعه فى إطار عصره ويقومه نظرياً موضوعياً بالقياس إلى ألوان أخرى من التراث

والحق أن الطفرة الموضوعية المفردة تكشف أن تراثنا فى النقد ضئيل فى كنهه ، ضئيل فى كنهه . إذا قيس بألوان أخرى من التراث للتصل بفن القول كالتنوير ، أو بالدراسات الدينية كالفقه والتفسير فالتنوير - مثلاً - مدارس الكبرى المعروفة ، من بصرية وكوفية وبغدادية وأندلسية . ولكن مدرسة أعلام غيروا داخل إطارها العام باتجاهات فردية وإضافات جديدة خاصة ، وتعلمت عليهم مخبرون معروفون حملوا فكرهم وفنونه وأضافوا إليه . ويستطيع الدارس - دون حاجة إلى التصير والتأويل - أن يكشف عن مسج كل مدرسة من هذه المدارس واتجاهات كل علم يارر من أعلامها . ومن ذلك يمكن أن يقال عن الفقه والتفسير فى مجال الدراسات الإسلامية



أما تراث النقد العربى القديم فيمثل فى كتب معرودة معدودة متشابهة موضوعات ومضائق ، بعضها نظرى كقند الشعر لعلامة بن جهمر ، وعبار شعر لأمير طرابلس ، ومباح النعماء لحارم الفرياحى ، ودلائل الإعجاز إذا سبناه إلى النقد لا إلى البلاغة وبعضها يجمع بين النصريه والنظريه - وإن غلب عليه الجانب التطبيقي - كالموازنة بين أبي تمام والمحررى للآمدي ، والوساطة بين المنبى وحضوره لقاضى على بن عبد العزيز الخرجاني . ومن كتب هى فى الحقيقة كتب تراجم ومضامير ،

يعرض المؤلف فى مقدمتها بعض القصايا النقدية عرضاً موضوعياً عابراً ، كقطقات الشعراء لابن سلام الجصمى ، وأشعر والشعراء لابن قتيبة والناظر فى حياة هؤلاء المؤلفين ومؤلفاتهم يرى أن النقد لم يكن - فى الأعلى - مهم الأول ، وأهم لم يشعروا بالأدب شئ معروفاً متصلاً . أو « يتخصصوا » فى دراسته ونقده ، فقد كان معظمهم من الفقهاء والمحدثين والقصاة واللعوبين وقد استثنى بعضهم كائى بكر اصولى وبنى جميع وشرح كثيراً من دواوين الشعراء ودون أحبارهم ، وإن لم يكن له

كبير مشاركة في إعداد هذه . وكان التعداد عند هؤلاء المؤلفين « استكمالاً » نشاطهم الفكري والثقافي ، أو اهتماماً مؤقتاً بقصة أدبية مثارة . أو وسيلة إلى غاية أكبر شأناً لديهم تتصل بالفعلة والتصوير وإعجاز القرآن .

وكذلك لم يعرف قديماً النظر الكلية الشاملة ، بل ظل - في أغلبه - نظرات جزئية متفرقة في فئاما كنه ، حتى في أكثر الموضوعات الخاصة للمسيح والنظر الكلية . وظلت دراسات النقاد التطبيقية محصورة في أبيات مفردة بعضها ، « يستشهدون » بها وتكرر عند معظمهم كما كان الأمر عند المحققين في الشواهد النحوية . ولم يكن هذا القصور عن قدر في « مادة » النقد ونصاياه ، إذ كان أمام هؤلاء النقاد تراث كبير من الشعر والنثر ، وفنون من التطور وكثير من النصايات التي أثارها اتجاهات التجديد في الشعر العباسي . لكن أحداً من النقاد لم يستطع أن يخلص من تلك النظرات الجزئية ليقم دعائم « نظرية » نقدية في الشعر أو النثر بوجه عام ، أو في قصة خاصة من النصايات التي كانت تثار حولها ، ولا يكاد نستقي من ذلك إلا عرضهم لقضية السرفات الشعرية ، ويستعمل لفظ في أمرها بعد . ولم يكن أدمى إلى « النتيجة » والنظر الكلية شامة - مثلاً - من قضية القديم والجديد متمثلة في دار من خطوبة وجدد حول شعر أبي تمام والبحتري ، أو قصة « المتفرد » والجزر « شخصي في شعر المتنبي » .

وبدأ بقى لنا ما كتب حول هاتين القصيتين كتابان معروفان هما أسيل آثاره في النقد التطبيق قدرا وأقربا إلى ما كانت تقتضيه طبيعة القصيتين من سلوك لمسح مرسوم ونظر شامل لكن الآمدي والمزحاني - في المواجهة والوساطة - لم يستطيعا أن يخلصا من العناية بالنظرات الجزئية المتفرقة ، والاحتفال المسرف ببعض المسائل اللغوية والنحوية الصغيرة ، ومناقشة صحة « معنى » أو خطئه بالقياس إلى المطلق والواقع ، والخضوع سلطان الشعر الجاهلي واتحاد كثير من سماته الشكلية وقيمه الفنية معياراً للمحكم على الجديد .

حقاً ، فقد وفق الآمدي توفيقاً طيباً إذ أجرى حواراً التخييل بين أنصار أبي تمام وأنصار البحتري وناقش من خلاله كثيراً مما يصل بالخلاف بين الشاعرين ، لكنه لم يستطع مع ذلك أن يقدم صورة واضحة لمفهوم الجديد وسماته الفنية ، ووضعها بالقياس إلى القديم ، بل ظل عرسه محصوراً في إطار من العبارات ذات الدلالات العامة الغامضة التي خست حينذاك على النقد العربي ، ولم يبتد إلى « مصطلحات » محددة المفهوم واضحة الدلالة ، كقولته مثلاً : « فإن كنت - أدام الله سلامتك - تمس بفصل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرواق ، فالبحتري أشعر عندك ضرورة وإن كنت تميل إلى الصعقة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالعرض والفكرة ولا تلوي على ما سوى ذلك ، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة » .

وقد استطاع أن « يستشف » ما وراء تلك العبارات « الانطباعية » من إحساس عام بطبيعة شعر هذين الشاعرين لكن الناقد في دراسته التطبيقية لم يهتم ببيان ما في شعر البحتري من « صحة السبك وحلاوة اللفظ وكثرة الماء والرواق » عن طريق التحليل والتصوير يقترب مفهومها عند القارئ من معنى المصطلح ، ويرى ما يلقها من عيوس في حديثه النظري .

والجدل حول شعر أبي تمام يدور في حوزة حول قضية القديم والجديد متمثلة في سمات فنية ثلاث ، رأى فيها النقاد خروجاً على تقاليد الشعر القديم أو « حمود الشعر » ورآها آخرون تجديد ، مشروعا وإضافة مبتكرة إلى تلك التقاليد . وأول هذه السمات : إسراف الشاعر في استخدام البديع حتى ينتهي إلى « الصعقة » ، وثانيها : إبعاله في الصور المجازية حتى يبلغ حد التجسيم غير المقبول أو « الغيابة » ، ثم عيوس بعض شعره غموضاً يصعب معه « فهم » المراد من بعض أبياته .

وكانت طبيعة القضية تقتضي أن يقدم الآمدي « نصراً » كلياً لمعي الجديد بعامة وشعر أبي تمام بوجه خاص ، ويبين هل هو حقاً مجرد امتداد لبديع بشار ومسلم وأبي نواس وإسراف فيه كما قال أنصار البحتري ، أو هو « صيغة » شعرية جديدة تتألف فيها كثير من العناصر والمقومات ، وتمثل في الصورة العامة لذلك الشعر ، لا في أبيات مفردة يمثل بعضها الإمراط في الحساس ، وبعضها الإحالة في المخار ، وبعضها الغموض في المعنى . لكن الناقد اكتفى من هذا التصور الكلي بعبارات مقتضبة جرت في « حوار الخصمين » لا تتجاوز نسبة هذه السمات الفنية إلى شعر أبي تمام ونسبة أصدادها إلى شعر البحتري . فإذا جاء إلى الحديث عن طبيعة المخار عند أبي تمام اكتفى بمناقشة أبيات معروية مفردة ، تروى عند كل من ناقش هذه القضية من الدارسين القدماء ، فأخذ عليه قوله

لدى ملك من أكلة الجود لم يزل على كيد المعروف من فعه تزد
جديت نداء غدوة السبت جذبة فخر صربها بين أيدي الفصائل
والدهر الأثم من شرفت بلومه إلا إذا أشرفت بكريم
به أسلم المعروف بالشام بعد ما لوى منذ أودى خالد وهو مرتد
فصريت الشتاء في أعدائه صرية غادرته غوداً ركوب
ألا لا بعد الدهر كفايتني إلى محندي بصير فتقطع للزد
فلقيت بالمعروف أعناق المني وحطمت بالإبحار ظهر الموعود
وأبياتاً أخرى من هذا القبيل لا يتجاوز في مناقشتها « صحة » الاستمارة وصلها بالواقع والمطلق ، ويطايرها من الشعر القديم ، إلى الصورة الشعرية النامة في أبيات متكاملة ، ولا ملصت فيها إلا إلى المخار وحده دون سائر المقومات الفنية الأخرى التي كان يبرج بينها أبو تمام في « البيت الواحد » ، كالطابق والمائلة والتكرار والحساس وهو مع هذا لا

يفترض أن يكون مجاز العصر نابعا من تصور جديد للشعر وعلاقته بالواقع بل يناقش القضية من حيث مخالفتها أو موافقتها لما « جرى عليه العرب » وكذلك فعل في حديثه عن الغموض في شعر أبي تمام ، فعرض لبعض « نيات مبردة » استشهد بها كثيرون من الدارسين القدماء ، بعضها يشير إلى وقعة لابتدأ يعرفها قارئ الشعر لكي يدرك مقصد الشاعر ، كقوله في فتح عتورية

تسعون ألما كآساد الشرى فصحت
جلودهم قبل مضج العين والعنب

وبعضها إلى مذهب كلامي يستعصى فهم البيت إلا بمعركة شئ عنه .

جهمية الأوصاف ، إلا أنهم قد لقبوها جوهر الأشياء أو يرجه القارئ في بعضها بناء لغويا غير مأثور :

هن عوادي يوسف وصواحيه فرماً لقيتما أدرك الشبح طالبه

ومن المعروف أن أبا تمام قد أجاب من سأله حين سمع هذا البيت لم تقول ما لا يفهم ؟ بقوله : ولم لا تفهم ما يقال ؟ وقد كان من الممكن أن يكون جواب أبي تمام مفتاحا لقضية للقديم والتحديث ومنطقا بلامدى لكي يناقشها مناقشة موضوعية شاملة ، فمما ينبغي إدراكه أن لكل عصر روحه ومقتضياته ، وأن الحديث ينبغي أن يلتزم في ذاته لا بالقياس دائما إلى القديم ، ونحن حين ننتقد هذه النظرة الشاملة لا نحاول أن نعترض على نقاد ذلك العصر ما عجزنا العلمية الحديثة ، أو نطلب في التراث ما لم يكن من شأنه أن يوجد به ، فقد كان عصر هؤلاء الفاد حافلا بالتيارات الفكرية والفلسفية والمناهج العلمية - كما ذكرنا - في النحو والتفسير ونسقه والكلام والفلسفة وغيرها من العلوم ، في ظل حضارة مزدهرة وفيرة العطاء رفيعة المستوى . أما حديثه عن العصر الثالث من عناصر الجديد وهو الابدع ، والجناس بوجه خاص ، فبذلك فيه السبيل الحزني لهسه ، ويستشهد ببعض أبيات فيها حيث من حيث أبي تمام اللفظي ، ولا يتجاوز ذلك إلى وضع الجناس في الصورة الشعرية بوجه عام ، واكتفاه مع عناصرها الفنية الأخرى .

ويضم الكتاب بعد « حوار الخصمين » إلى ثلاثة أقسام منفصلة ، يستعرض المؤلف في أولها أخطاء أبي تمام في المعاني والألفاظ ، وما جاء في شعره من « قبيح الاستعارات » و« اللبالات والسرقة » ويعود في الثاني فيسلك الطريقة نفسها - وإن خص سرقات البحري من أبي تمام على الخصوص - يصح صفحات . وهو في عرضه لهذه الأخطاء قل أن يخرج عن نطاق المناقشة الجزئية للبيت الواحد إلى تصور نظري للاستمارة الحيدة أو المبالغة المتصلة بمفهوم « الخيال » أو « الصدق والكذب » ، بل يتنقل من شرح خطأ إلى شرح خطأ آخر ، دون ربط كلي ، ولا يعقد

صلة بين الخصمين عن طريق المقارنة ، بل تظل أخطاء كلا الشاعرين بمنزل تام عن أخطاء الآخر .

ويسرف الناقد في مناقشة الحرية فيخلق صفحات طوالاً في بيان خطأ لغوي ، كالاستخدام أبي تمام لفظ « الأيم » بمعنى « الثيب » ، على حين يرى اللغويون أنها هي التي لا زوج لها ، بكراً كانت أو ثيب ، وقد استغرقت مناقشته هذا الخطأ ثمان صفحات ، أو يناقش خطأ في المعنى - مناقشة أخلاقية - في بيت أبي تمام :

الود للقرى ، ولكن عزله للأبعد الأوطان دون الأقرب

فيقول : « لأنه نفى المدح مرتبة من الفضل ، وجعل وذه لذرى قرابته ، ومنعهم عزله ، وجعله في الأبعدين . ولا أعرف له في هذا علواً بوجه » .. ثم يتابع الحديث عن هذا الخطأ فيشهد خمس عشرة صفحة كاملة^(١) ، ويناقش مبالغة محققة من مبالغات أبي تمام - ومبالغات شعراء ذلك العصر بوجه عام - في قول الشاعر :

من الحبف . لو أن الخلال حل صُورت

فا وُسُحاً جمالت عليها الخلال

فيبحث في ذلك عشر صفحات أخرى ، لا يخرج فيها عن إطار هذه المبالغة المفرطة ، يناقش قضية المبالغة ولطبا والصدق والكذب ، وإن كان قد عرض لها عرضاً موجزاً في مواضع أخرى من الكتاب .

فإذا بلغ القسم الثالث من الكتاب ليوازن بين شعر الشاعرين عدا عما كان قد وعد به في مقدمته من المقارنة « بين نصيدين من شعرهما إدراة اتفقتا في الوزن والقافية ، وبين معنى ومعنى » فأسقط ما كان يمكن أن ينتهي إلى شيء من الدراسة المنهجية في المقارنة بين نصائدهما كاملة ، واكتفى بالمقارنة بين « معنى ومعنى » ، مرتباً هذه المعاني حسب بناء القصيدة العربية الطويلة القديمة من وقوف بالديار ونسيب ووصف ومدح ، مُتَكَملاً كل « عرض » من هذه الأغراض إلى أجزاء أصغر ، فاقوقف على الأطلال يتصن « الابتداءات بذكر الوقوف على الديار .. التسليم على الديار .. ما ابتدأ به من ذكر نعية الدهور والأزمان للديار .. في إقواء الديار وتعقيب .. نعية الرياح للديار .. في ابكاء على الديار .. سؤال الديار واستعجابها عن الحواب .. فيما تبيحه الديار وتبعثه من جرى الواقعين بها .. الدعاء للدار باستقيا .. لوم الأصحاب في الوقوف على الديار .. ما قالوا أوصاف الديار والبيكاء عليها .. وصف أحلال الديار وآثارها .. » ولا شك أن كثيراً من هذه الأجزاء الصعبة - متمثلة في البيت والبيتين - تتزعج من سياقها ومن صورتها للتكاملة الجوانب في الطلع التقليدي لتندمج مجرد « معان » أو عبارات شعرية منفصلة لا يمكن تحليلها تحليلاً منياً والحكم عليها والمقارنة بينها مقارنة شاملة سببية . كذلك يمكن المؤلف في أغلب الأحيان بالتعليق عليها بقول هابر خال من التحليل والتعليل : « .. وهذا ابتداء جيد يأتي .. وهذا ابتداء .. »

صالحان .. وهذا أيضا بيت جيد ومعنى حسن مستقيم .. وهذا معنى ظريف ، وقد جاء مثله في الشعر .. وهذا لفظ حسن ومعنى ليس بالحنيد .. وهذا الابداء ليس بالحنيد من أجل قوله «اللاتين» ، لأنها معطية ليست بالحنيدة وليست بالمشهورة .. هذا المصراع الأول في غاية الخودة والبراعة والحسن والحلاوة ، وعجز البيت أيضا جيد بالغ .. وهذا ابتداء ليس بالحنيد لأنه جاء بالتجيس في ثلاثة ألقاظ ، وإعما يحس إذا كان سمعته .. وهذا ابتداء صالح .. وهذا البيت ردئ لقوله «نعم» وليس بالمعنى إليها حاجة ، جاء بها حشوا ، ومن الحشو ما لا يفتح ، و «نعم» هي هنا قبيحة ... «^{٣١}» . ونظف بعض عبارات التعليل البسيرة التي ترد في أحكامه على تلك الآيات انطباعا شخصيا محضا ، لا يقتنع بها متذوق الشعر ، فقد رأى - مثلا - أن الشطر الأول من بيت أبي تمام

ومن ألم بها ، فقال سلامٌ كم حل عقدة صبره الإلهام
في غاية الخودة والبراعة والحسن والحلاوة . وهو حتى بمقياس ذوق ذلك العصر لا يستحق كل هذا الإعجاب المبالغ ، ومع ذلك لم يبين الناقد سر هذه الخودة والبراعة والحسن والحلاوة ولا طبعها . وهذا الأسلوب المتقنصب بنظم الناقد حرفه لكل جزء من أجزاء هذه الأغراض ، محكم موجز غير معتل تعليلًا شاملاً لقوله «الابتداء» يذكر الوقوف : «وأجعلها فيه متكافئة من أجل براعة بيتي البحري الأول» ، وأنها أجود من سائر أبيات أبي تمام : «ولكن كتمام التسليم على الديار» : «بهذا ما وجدته من تسليحها على الديار ، وأبو تمام عدى في قوله «ومن ألم بها فقال سلام» ، أشعر من البحري في سائر أبياته» وفي البكاء على الديار : «وهذا من البحري وصف في البكاء على الديار حسن ، ومعان فيه مختلفة عجيب ، وأبو تمام لزم طريقة واحدة لم يتجاوزها . والبحري في هذا الباب أشعر» .

وقد كان الأمدى يستطيع - لو لا اشتغاله بتلك النظرات الجريئة - أن يجار لأبي تمام قصيدة مما يمثل نموذجاً مكتملاً لشعره فيحفظها ويقارن بينها وبين قصيدة مماثلة للبحري ، لكن النقد العربي لم يعرف هذا الأسلوب من التحليل لنص كامل وظل يعي - كما ذكرنا - بالآيات المفردة المنتزعة من سياقها .

...

وعلى هذه الطريقة سار العاصم الحرجاني في كتابه «الوساطة» وإذا كنا قد رأينا أن طبيعة «الموارة» كانت تقتضي الاستقصاء والتصوير الشامل لنقصه القديم والحديث ، فإن «التعمد» الشخصي عند النقي كان يحرص «صبغاً» بوضع الناقد من خلاله تلك الخصائص الفنية والقوية والقصبة التي جمعت من شعر ذلك الشاعر صوتاً متميزاً بين أصوات عصره ، يثير من الخصومة قدر ما يثير من الإعجاب . لكن المؤلف يبدأ

بما بدأ به الأمدى من عرض لأخطاء المتنبي ، مدبراً ما دعا به الأمدى من إيراد نماذج لما وقع فيه الأهلون من أخطاء مماثلة ؛ إذ لا يخلو شاعر منها يمكن مجيئاً من بعض تلك الأخطاء والزلزلات . ثم يتبع هذا الدفاع ببيان «عاشق أبي الطيب» فيقدم «اختار من شعره» في أربعين صفحة كاملة بلا أدنى دراسة أو تحليل أو تعقيب . ويعود بمرص نماذج من «المحيف من شعره» ، ثم يدرس في باب طويل يقع في مائة وعشرين صفحة «ما ادعى على أبي الطيب فيه السرقه»

و «الوساطة» عند الحرجاني تتخذ صورة «سليّة» لا يقصد بها إلى بيان وجوه التعمد عند الشاعر بتحليل بعض نصوص من شعره ، بقدر ما تعرض لبعض ما في شعره من أخطاء ، معترفاً بها أحياناً ، أو معتزلاً عنها - كما ذكرنا - بسوابق من القدماء والمحدثين ، ثم هر بعد ذلك بقول في القصبة «بالوقوف» ، إذ لا سبيل إلى بيان وجه الحق فيما يعيه العالون وبشي عليه المادحون إلا الإحساس الشخصي الذي لا يمكن تعليله : «.. وإعما أقصى ما عند عاليه وأكثر ما يمكن معارضه ، أن يقول : فيه جهامة سليته القبول ، وكرازة مقرت عنه النفوس ، وهو حال من هاء الروثي وحلاوة المنظر وعلوية المسح ودماثة سرور شاذة المعرض ، قد حمل التعسف على ديباجته ، واحتكم التعميل في طلاوته ، وخالف التكلف بين أطرافه ، وظهرت لهاجة التصح في أعطافه ، واستهلك التعقيد معناه ، وقيد التعويض مراده . وهذا أمر تستعربه النفوس المهذبة وتستشهد عليه الأذهان المنفعة ، وإعما الكلام أصوات عطلها من الأصابع محلّ النواظر من الأبصار ، وأنت قد ترى الصورة تشكل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكمال ثم تجد أخرى دونها في انتظام الخامس والثام الحلقة وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام ، وهي أحظى بالحلاوة وأخلق بالنفس وأسرع بمجازة للقلب ، ثم لا تعلم - وإن قايست واعتبرت ونظرت وفكرت - لهذه المزية سبباً ، ولا لما شغلت به مفتصياً ، ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة - وهي مقصورة عن الأولى في الإحكام والصنعة وفي الترتيب والصبغة وهما يجمع أوصاف الكمال ويتنظم أسباب الاختيار - أحسن وأرشق وأحظى وأوقع ؟ لأنت السائل مقام التعمت المتعاضد وردذته رد استنهم الخامل ولكن أقصى ما في وسعك وغاية ما عندك أن تقول : موقعه في القلب اللطيف وهو بالطبع أليق ، ولم تعدم ، مع هذا الحال ، معرض بقول لك . فما عبت من هذه الأخرى وأنى وجه عدل بك هذا ؟ .

وأنت تمجله على باطنه تحمله الصائم . كذلك الكلام ، مشوره ومنطومه ، ومجمله ومعضله ، تمجد منه المحكم الوليق والحرل القوي والمصنّع المحكك الموشع ، قد هُتبت كل التهذيب ، ونُفقت عاده التتميم ، وجهه فيه الفكر وأنت لأحله الخاطر حتى احتسب به من من المعائب واحتجز بصحته عن المطامح ، ثم تجد لتؤادك عنه بكرة . وترى بينه وبين صميمك فجوة ... «^{٣٢}»

الشعرية كما تنحصر في معنى وإحساس وصناعة وهو يسحر من
المصريين الذين يرددون ما يرون من جبال في بيت امرئ نقيس
نصداً وقدياً عن أسبل وثقي بناظرة من وحش وحرّة مُظهِر
بيت عليّ بين الرفاع

وكانها بين النساء أفعالها عيبه أحرر من جادر جاسم
إلى ما في البيت من نص على وحش وجرة وجادر جاسم ، فيقول
موله المرووف : ولا تلتفتي إلى ما يقوه المصويرون في وحرة وحشم ،
فإنما يطلب به بعضهم الإعراب على بعض ! وقد رأيت ظباء جاسم هم
أرما إلا كغيرها من الظباء ، وسألت من لا أحصى من الأعراب عن
وحش وجرة فلم يروا لها مصلاً على وحش صربية وعرلا بسطة ، وقد
يختلف خلق الظباء وألوانها باختلاف المنشأ والموقع ، وأما لعيون فقل أن
يختلف ! (٩)

أما النقد المنطقي فقد غلبت على بعضه النظرة البلاغية التي توسَّعَتْ
جُلَّ اهتمامها إلى « العبارة » وبنائها والتشبيهِ والاستعارة والكتابة كأدوات
بلاغية داخل العبارة الواحدة ، دون نظرها في الأغلب - إلى سياق العبارة
أو نص أدبي كامل أو صورة لغوية شاملة ، كالذي نراه عند عبد القاهر ،
وغلب على بعضه « التفتيش » المنطقي الآتي بالبالغ الإيجاز إلى حدِّ
الإحلال ، والالطاف في معظم الأحيان إلى معاني الشعر وأهواره
وإيحاءاته ، دون عناية كبيرة بطبيعتها ومقوماتها الفنية .

ولعلّ خير نموذج مبكر لهذا الانجاء هو «مقد البشر» لقدمية بن جيمس. وقد نتجارد من معرفة الشكلية المصطنعة للشعر بأنه قو، وورن معنى يدل على معنى ونعته «مدخلا» مؤقتا يهدف المؤلف منه إلى التعريق بين الشعر والنثر، لكننا نواجه بعد ذلك هذه النزعة الشكلية المطلقة في أغلب ما تعرض المؤلف من قضايا الشعر والنقد. والكتاب بدوره بعد ذلك على ثلاث أفكار «محورية» هي تقسيمه «الحساني» لعناصر الشعر إلى أربعة مفردة: اللفظ والمعنى والورن والتفعية، وأربعة مؤلفة هي: التلاصق اللفظ مع المعنى، والتلاصق اللفظ مع الورن، والتلاصق المعنى مع الورن، والتلاصق المعنى مع التفعية وهذا «صارت أجناس الشعر ثمانية» وهي الأربعة المؤلفات السالط التي يدل عليها، والأربعة المؤلفات منها»^(٢٧)

• أساسه فكرة الحد الأوسط واتصال الأربع - العمل وشجاعة
• عدل وانصاف - ون النصيبه ومصر بين رديين من أنظاره
• صبر - دائماً عليها صبره - مطيعة حافه كثيرا من أحكامه عن صدق
• خلدب والنداعة والاعتدال ومعاني الخلد والمجاهد والنسب وعبره من
الأعراص

وهو - بعد أن يعدد عناصر الشعر - يعود فذكر «ب» «كل م»
 فلا يريد أنحاء على جميع كتاب سبق بعضها مدح ، ثم الشعر محض
 فيها ذلك است ، في رأيه ، دون أن حمل هذه النصوص ، و «ب» «ب»
 أدنى تخليص لما يؤيد ما يراه ، ومن ذلك قوله في تحت السطر : « أن يكون
 متحاشيا على الحروف من مواضعها ، عليه رؤوس الفصاحة مع الخلق »

ومادة الخوف قد ردت من فديم الشعر إلى «الصبر» وحده - وهو
يدو هنا صميا في غاية التمسك! - قد يقصر وساطته بين الشاعر
وخصومه على ما يمكن أن يثبتكم فيه إلى قاعدة ثابتة معروفة من
لعروض أو الشعر أو الصرف أو غير ذلك مما يمكن أن يحكم به على
«صحة» الكلام وسلامته

وهكذا لا يظهر القارئ من دراسة الناقد لشعر المتنبي إلا بأحكام
ونظرات جريئة ، في بعض كثير من النقطه كحديثه عن «حق» كـ
الشعر في الخروج أحيانا على قوانين النظم والبحر المعروفة ، لكن المتنبي
يعمل لديه بعد ذلك الدراسة الطويلة امتداداً لأني تمام في بعض شعره ،
أو لمسلم من الوليد في حجاب آخر « فإني لا تدعى لأنى الطيب
صريقه بشر ، وإنى بواس ، ولا مسبح أشجع ، والخرجي ، ولو أذعبت إغما
كنت تخدع بصفت أو سب عفت ، وإغما أنت أحد رحلي ، إما أن
تدعى به بصفة محبة فتحقه بأني تمام وتعلمه من خبره ، أو تدعى له
فبها شركاً وإن يلعج حفا - فإن قلت به غير البصمة فصل ميل صيرته في
حبة مسلم . وإن ورث قسطه في الطبع عدلت به قليلاً بحر البحري
وإن أرى لك - يد كب منوخ بعد مئزراً للإصناف - أن تفسر شعره
فتجعله في صدر الأول دما لأني تمام ، وفيها بعده واسطة سه و -
مسلم ٢

[illegible]

رسم بطرته التي تقرب من « تصور اثنكي » للمصرع بأنه في
فصية البطل والمعنى ووقعه إلى جانب اللقط ، الذي يعنى هذه الصورة

من شاعره . ثم يعتد ذلك على أنه على أن تلك النصوص قد لا يحقق فيها من صمدت الشعر إلا ذلك المعتد ، فاصلا بين عناصر الشعر على هذا النحو المعجب . « وإن حلت من سائر المعوت للشعر ! » (٨) ومن بين « استشهد به على يعتد انقضاء بيتان للشعاع نصف فيها بين الحمار .

إذا رجع التعبير رذًا كأنه بناجده من خلف قارحه شبح بعد من التعريب ، أولي نهائه سحيل ، وأخراهم خطي انشراح وما أنش أن ألفاظ البيت فيها ما أوردها المؤلف من أخته من « السباحة والخلو من البشاعة » . ولعل الشاعر قد اختار ألفاظه فيها وفق عياره ، فتناسب هذا الصوت الخاص ، وهو أمر لم يلتفت إليه أغلب النقاد في حكمهم على إيقاع الشعر الذي يتوقعون أن يكون دائما « كثير الماء حسن نرو » . « منها تكن طبيعة الموصوع والسجيرة » . « منها بكر من حلاما مع النافذ في بعض ما استشهد به » . فإنه لم يبين معنى « السباحة » و « البشاعة » و « رونق الفصاحة » . وهي كلها ذات دلالات انطباعية عامة ، وفصل - كما ذكرنا - بين عناصر العبارة الشعرية متعللا عن إحداهم وإن لم يتحقق للنص غيرها من العناصر

ثم يقول في « المعتد » الورى : « أن يكون سهل المروحة » . « كجبة تلك بالعبارة السابقة » . من أشعار يروى فيها ، وإن طلت من أكثر كهوتم « شعر » (٩) . وهكذا تكون « سهولة المروحة » هذه سمت الأوحاد موسيقى الشعر وأورانه . ولا يريد على هذا إلا أن يورد عدة مدح من مقطوعات على أوزان مختلفة من السريخ ومحروم انكامل والزمل ، دون أن يعنى ببيان « سهولة المروحة » فيها . ثم يخص في الحديث بعد تلك المدح عن نون لينحدث حديثا سيرا عن بعض سماته الشكلية كالتصنيع والتسليم

ويقول في « المعتد » نون : « أن تكون عدة الحرف ، سلسة المخرج ، وأن تفصد نصيب مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قصيدته » . يريد التصريح « . فإن الميدين من المحول والشعراء القدماء ومحدثي يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرخوا أنباء أخرى من القصيدة بعد ذلك لأول ، وذلك يكون من اقتدار



الشاعر وسعة محرو . ثم يسوق مداح كثيرة معقدة لهذا التصريح دون تعليق (١٠)

ورأيه في المديح يقوم على ما ذكره عن الفصائل الأربع ، وهو في هذا يرى أن الشاعر ينبغي أن يمدح بها مجتمعة كله استصاع ، وإذا أجاد في المديح ببعضها لم يكن محطتا بل كل « مقصرا » . « مثل أن يصف الشاعر إنسانا بالحدود الذي هو أحد أقسام المعدل وحده ، فيعرق به ويفترق في معانيه . أو بالجدة فقط ، فيعمل فيها مثل ذلك ، أو بها أو يقتصر عليها دون غيرها ، فلا يسمى محط . لإصاحبه في مدح الإنسان بعض فصائله ، بكر سمي مقصرا عن سنجار جميع المدح بعد وجب أن يكون على هذا القاس المصيب من السوء . من مدح الرجال بهذه الخلال لا يعبرها ، والنالغ في تجويد إلى أقصى حدوده من استوعبا ولم يقتصر على بعضها » . ويقول في موضع آخر : « ومن الشعراء أيضا من يعرق في المديح بفصيلة واحدة أو اثنين بيتي على آخر ما في كل واحدة منها أو أكثر ، وذلك إذا عمل مقصيب به الغرض في الوغى على الفصائل ، ومقتصر من المدح اختارها ، لكنه يجوز المديح كلها أعرق في أوصاف الفصيلة وأن يجمع خواصها أو أكثرها » (١١)

وسمى القول بعد في هذا الرأي ونعته ، وحسنا لأن أن يشير إلى ما فيه من تجاهل لاختلاف الشخصيات الإنسانية من ناحية ، واختلاف إحساس الشعراء بتقدير ممدوحهم وتفردهم بصفات خاصة من ناحية أخرى

وفي حديث قدامة عن الرذائل يجعل الدم بإحداها فبعض نظيره من الفصائل ، مطبقا ذلك على نحو آلي تعليمي مقتضب . فالهجاء هذه نقبض المدح ، والسيل إلى معرفة وجهه سهلة قياسا على ما تقدم في باب المدح وأسبابه . « إذا كان الهجاء ضد المدح ، فكما كثرت أصداد المدح في الشعر كان أهمي له ... » . وهو بهذا يسقط كثيرا من ألوان الهجاء البارز أو الطريف أو الساخر أو الكاريكاتوري ، لموقف أو صفة أو شخصية لما يركز الشاعر فيه على جانب واحد ، ويرى فيه الموقف والشخصية من زاوية رؤية خاصة

على أن أعجب ما في طريقته هذه رأيه في المراء ، وقوله : « ليس بين الرتبة واللدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه هادئ » . مثل « كان وتولى وقصى لمحبه وما أشبه ذلك » . وهذا ليس يريد في المعنى ولا يتقص منه ، لأن تأنيب الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح في حياته ، وقد يعمل في التأنيب شيء يفصل به نقطة عن نقط المدح بغير ذكر « وما جرى مجراها » . وهو أن يكون الخطي بوصف بالحدود ، فلا يقال « كان جوادا » ولكن يقال « ذهب الحدود » أو في للحدود بعده ، أو ليس حدود مستعملا مدلولي ، وما أشبه هذه الأشياء (١٢) وهذا قول يشير بشك في أن يستحق مثل هذا المؤلف صفة القصد ، ولو جاء في بعض آرائه نظريه بشيء من الصواب ، إذ كيف يخلل ما قد عن الخيد من الرثاء وما يصف من لوعة الفقد الفردي وما يتضمن من رمز إلى الفقد والفتناء الإنساني العام وما قد ينتهي فيه الشاعر من مظاهرات فلسفية في الكون والحياة ، فيجعله محرو مدح مسوق لما يندلج على أنه لذلك ! ثم يتبع ذلك بآراء قد يصح بعضها ولكن في بعضها نزعة تعبية تعبية عربية ، كقوله

ومن أمثلة الخلاف بين النظرية والنطق ، وفصور هؤلاء النقاد عن
الخير بين الحيد والردئ من الشعر ، ثناء عبد القاهر على أبيات أخرى
متكلفة ومصوعة : « وما هو حليق بأن يوصح في منزلة هذه القصعة
(إشارة إلى قطعة شعرية سابقة) ويصح بها في نصب قصعة قول أبي
هلال العسكري^(١١٠) :

ومعتر قال الإله لوجهه كس هذه ليعاني فكانه
رغم البنفسج أنه كعبره خأ ، فلو من هذه سانه
لم يظلموا في الحكم إذ مثوا به فلشد ما رفع البنفسج شأنه
ويجب مرة أخرى بعبارة شاعر نفس فربا أعز شجلا

فكانما لطم الصباح حبه فانصهر منه وحده في أحسنه
وقول الشاعر^(١١١)

أننى تؤنسى بالبكاء فأدلاً بها وبأسأبها
فقلت ، وى قولها حشمة أتبكي بعبر لرائى بها
فقلت إذا امتحنت غيركم أمرت الدمع بتأديب
ويعلق عبد القاهر على الأبيات بقوله إن هذا المعنى جاء في
الصفة في أعجب صورة وأظرفها^(١١٢)

ومنه في حديثه عن الخناس مقارنته بين بيت أبي تمام^(١١٣)

ذهب بمذهب السباحية والسبوت
فيه الظنون أمذهب أم مذهب ؟

وبت لشاعر آخر

ساظراه فلها جنى ساظراه أو دعان أمت بما أودعان
وتعليقه بقوله « وإذا نظرت إلى نجيب أبي تمام لم أذهب أم
مذهب) استصحبته ، وإن قول احدث استصحبته ، ولم يشك خلو
ذلك لم يكن لأمر يرجع إلى اللفظ ، ولكن لأنك رأيت لخالدة صنعت
في الأول وقويت في الثاني ، وذلك أنك رأيت أبا تمام لم يرد مذهب
أو مذهب على أن أسمعت حروفاً مكررة ولا تجد لها خالدة - إن وجدت -
بالأمتكلفة متشكلة ، ورأيت الأمر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يعددك
في الخالدة ، وقد أعطاه ، ويومئذ أنه لم يردك - وقد أحسن الزيادة
ورماها »

وبار الناقد الحديث كيف يوفق بين بعض ما جاء في كلام عبد
القاهر عن الصورة الشعرية من صفات ذكية سليمة ، وإعجابه بهد
الحناس الشكل المصوغ الذي قصي في اللمعة - مع غيره من المحسنات
ووجه الصفة - على الشعر العربي في العصور المتأخرة ، ويريد سحب
« بعد الحديث إذ يرى أن هذا بيت مسوق عند قائله من أجل ربح فيه
على هذا النحو من التحسين المسحوق في غلام مع أخرى » وهو يوفق
من خبر بالنسب والذوق

قلت للقلب عادهك؟ أحبي قال لي بائع الفرائى عرائى
ومصادف مثل هذا التناقض والمعجز عن مدق الشعر تدوق سلباً عند

« .. فإنه ليس من إصابة المعنى أن يقال في كل شيء تركه المبت أنه يكي
عليه . لأن من ذلك ما إن قيل إنه يكي عليه لكان مبتاً وعيباً لاحظي
له . فليس ذلك مثلاً إن قال قائل في مبت (يكتك الخيل) إذ لم تجد لها
فارساً مثلك » كان محطناً ، لأن من شأن ما كان يوصف في حياته بكتك
إياه أن يذكر اعتباطه بموته ، وما كان في حياته يوصف بالإحسان إليه أن
يذكر اعتباطه بوفاته ، ومن ذلك إحسان الخناس في مرثيتها صحرأ ،
وإصابتها المعنى حيث قالت بذكر اعتباط « حدة » فرس صحرأ بموته .
بعد فذلك حدة فاستراحت فليت الخيل فارسها يراها
وتو قالت : فذلك حدة فبكت لأحطأت

ويصح تنق مع المؤلف في أنه لا ينبغي أن يقال « في كل شيء » تركه
ليت إنه يكي عليه ، فإن في ذلك إسرافاً عاطفياً وصعوبة يابية تخرج
الراء عن صيغته النسيبة والنسبة السببية . أما أن يحمل ذلك قانوناً لايد
أن يفتح ، ضارباً المثل ببيت واحد من الشعر ظون من التزعة التعليمية
لأن تتعامل كثيراً من مقررات الشعر القليلة في سبيل إرساء قاعدة
محدودة ، كما يستعمل الأمر بعد عن تلك البرعة وما أمدع قول مالك
بن الربيب التيمي في رثائه نفسه وإشارته إلى « انكسار » جواده بحر مخالفاً
بيت القعدة الصبيئة :

وأشقى محزون يحتر عبياته

إلى الماء .. لم يترك له الدهر ساقياً !

وهذه النظرة الذهبية الخضر ، الغافلة كحماً في اللقداس ، مشاعر
إسبانية خدعة وعامة ، هي مجلولة لبعض واقع الشعر العربي من ناحية .
وفصور من هؤلاء النقاد ، من ناحية أخرى ، هن تدوق الشعر وإدراك
أساليبه وصوره وموسيقاه إدراكاً يقوم على الحس الدقيق واللفظة الواجبة
لما يشير به الشعر من سمات فنية خاصة به ، تعبّر عن « وجدان »
الشاعر ، وتتمد إلى « وجدان » المثقلى دون أن يكون مدعياً الأول
« الإفادة » ونقل « المعنى » . ويبدو هذا الفصور في أوضح صورة حين
يتجاوز هؤلاء النقاد الحديث النظري إلى الاستشهاد ببعض نصوص
يعجبون بها كل الإعجاب ، وهي في حقيقتها نظم بين الرذاعة والصحة
ولتكنف ولا يسم عبد القاهر من ذلك ، على كثرة ما يورد من آراء
دكتة حربه حول عناصر العبارة الأدبية ، فيقول مثلاً - في معرض
حديث عن الكتابة^(١١٤) : « هذه الصفة في طريق الإتيان هي نظير
الصفة في المعاني إذا جاءت كتابات عن معان أخرى ، نحو قوله

وما بك في من صيب فاني جبان الكلب ، مهزول الفصيل
فكأنه من فاجر الشعر وما يقع عليه الاختيار ، لأنه أراد أن يذكر
نصه بالقرى والصباغة . فكفى من ذلك عجب الكلب وفحال الفصيل .
وبرك أن يصريح فيقول قد عرف أن جثاني مألوف ، وكلبي مؤدب لا
يهرى وجهه من يثني من الأصباغ . وأنى أنتم المتألم من يبل وأدع
بعد هوى

ومع علة التزعة التعليمية على هذا الشرح ، يجب المدارس إذ
يسب عبد القاهر هذا اليب للنظوم إلى وفاجر الشعر ، وما يقع عليه
لاحتار ! »

ابن عياض صاحب عيار الشعر في حكمه على قصيدة طويلة للأعشى ،
يتضمن جانب منها صورة من أبدع مارسه الماهليون لمصارع الحيوان
ويصف مهارة خرجت ترتجى ليجتمع في ضربها شيء من لبن ترصع به
صغيرها الذي تركته غامر ، ثم عادت لترضعه فلم تجد منه إلا قطعا من
الحلحله وأثارا من الدماء :

فانصرفت والماء لكل على عجل كل دهاها ، وكل عندها اجتماعا

وقد بكلام الصياد لها بالمرصاد ، وإذا هي بعد لحظات بقايا
أطلال وأمعاء ، ويقدم المؤلف القصيدة بقوله ^(١٧) : « ومن الأشعار
الغنية بالألفاظ ، الباردة المعاني ، المتكلفة النسيج القليلة القوافي ، المضادة
للأشعار التي قد منها قول الأعشى .. » ثم لا يرضى من القصيدة إلا
من أبيات ستة ماردة يتبعها بقوله : « وبها غزل ظاهر ، ولكنها ،
بالإضافة إلى سائر الأبيات ، نفية بعدة عن التكلف ثم يقول بعد أن
يسوق مقطوعة أخرى للأعشى : « فتل هذا الشعر وما شاكله يصدئ
لنهم ويرث النهم ، لا كما يحلو النهم ويشهد المهم من قول أحمد بن
ظاهر .. وأبيات أحمد بن ظاهر التي يصحب بها المؤلف كل هذا
الإعجاب هي من المديح التقليدية القائمة على التشبيه المصنوع الذي يلزم
فيه المؤلف صيغة تعبيرية واحدة في كل أبياته :

إذا أبو أحمد جادت لنا يده لم يحمدا الأجودان البحر والمطر
وإن أضاء لنا نور بقرته نضاء الأتوران الشمس والقمر
وإن مضى رأبه أو جدد عزيمته تأخر الماهيان : السيف والقدرا
ومن نماذج الإعجاب بهذا الشعر الذهبي للمصنوع الذي كان قسما
« يغزو » الشعر العربي حينذاك تعليق صاحب الوساطة على قول الشاعر :

والورد فببد كأنما أوراله نزعته ، ورؤ مكانهن حدود

بقوله « فلم يرد على ذلك التشبيه المجرّد ، لكنه كساه هذا اللفظ
الرشيق ، قد قيته إلى غيره وجدت للمعنى واحدا ، ثم أحسست في
نصك عنده هزة وجدت طرفة تعلم لما أنه انفراد بمصيلة لم يتأخر فيها .

...

وقد عرفت عبد القاهر عند الدارسين المحدثين بقوله في « النظم » ،
ورأى فيه كثيرون إدراكا واعيا لما بين اللفظ والمعنى في العارة الأدبية من
تلاحم عبره أحيانا به الصورة « كما يبرر النقاد المحدثون .

ويجدر بنا قبل الحديث عن آراء عبد القاهر في النظم - أن نذكر
حقائق ثلاثة لابد من ذكرها لكي نصح آراءه في موضعها الصحيح من
النقد الأدبي

فكتاب عبد القاهر « دلائل الإعجاز » كتاب أقرب إلى البلاغة منه
إلى النقد . ولا نريد أن نغيب هنا في تعريف البلاغة وحدودها ، فلما
لاشك فيه أن البلاغة العربية تتناول « مسائل » جزئية في تركيب العبارة
ودلائلها وما بها من محاز أو حقيقة . نفل « أدوات » يستعين بها الناقد
في التدقيق والتحليل والتفسير ، لكنها تبقى قاصرة - في ذاتها - عن تقديم
صورة كاملة للعناصر الفنية في النص الأدبي وفقومه تقويعا شاملا

والحقيقة الثانية التي نود أن نذكرها تأكيداً لهذا الرأي أن عبد
القاهر - كمادة البلاغيين ، والنحاة أيضا - يسلك مسلكا تعليميا عابثا
والإفهام « ، يضرب لآرائه أمثلة مصنوعة توارى أمثلة الجوهريين المعروفه
في مثل قولهم « صرب زيد عمرا » كما في قوله مثلا ^(١٨) : « واعلم أن ليس
النظم إلا أن تصح كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على
قوائمه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي تهجت ، فلا تزيغ عنها ، وتعمد
الرسوم التي رسمت لك فلا تحل بشيء منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئا يتبعه
النظم بنظمه غير أن ينظر في وجه كل باب وفروقه ، فيطرق الخبر إلى
الوجه التي تراها في قولك : زيد مطلق ، وزيد يتصلق ، ويطلق
زيد ، ومطلق زيد ، وزيد المتعلق ، ومطلق زيد ، وزيد هو
المطلق ، وزيد هو مطلق .. »

وكذلك أمثله في حديثه عن الاستعارة « الاستعارة « تريد تشبيه
الشيء بالشيء فتدع أن تصح بالشيء وتظهره ونحوه إلى الاسم أشبه به
فتعبره المشبه ونحوه عليه . نريد أن نقول : رأيت رجلا هو كالأسد في
شجاعته وقوة بطشه سواء ، فتدع ذلك ونقول « رأيت أسدا » ^(١٩)

وهذه النماذج التعليمية للموضوعية تزيد من شعور الدارس الحديث
بالهوة بين النظرية والتطبيق عند هؤلاء النقاد ، وتثير شكوكها يفقدون
بكثير من آرائهم النظرية الموحدة

ويؤكد هذا الشك الحقيقة الثالثة التي نود أن نشير إليها وهي أن آراء
عبد القاهر في النظم مبعثرة في أثناء كتابه حتى ليسر على الدارس لم
أشأنها إلا بكثير من الجهد والتنظيم وإسقاط بعض ما قد يعارض نظرية
المؤلف العامة في الموضوع ، من آراء جوية في مواضع متفرقة من
الكتاب .

ونقوم فكرة النظم - كما يتضح من النص السابق وكثير من مصوص
الكتاب الأخرى - على أن كل ما في العارة الأدبية من صروب أبيات
راسع إلى قوانين النحو . وواضح أن المؤلف يتوسع في معنى النحو إلى
مباحث بلاغية يتداخل فيها علم النحو ببعض جوانب من البلاغة ، وهو
لداخل قائم مشروع ، لكن هذا المفهوم الراسع يظل مع ذلك قاصرا عن
أن يحيط بكل مقومات النص الأدبي ، إذ يقول - كما ذكرنا - مقيدا
بالنظر في العارة ، فلا يدرس النص الأدبي الكامل ، وما يفتقر من
عناصر خارجة على هذا المفهوم ، كالتخييل والإيحاء والتماثل والتضاد
والخاتمة ، والمجاز والحقيقة ، في إطار أوسع من إطار التشبيه والاستعارة
والكناية . لذا يصطر المؤلف في حديثه عن الاستعارة إلى شيء غير معين
من النصف ليدخلها في معنى النظم ^(٢٠) : « فإن قيل قولك « إلا
النظم » يقتضي إخراج ما في القرآن من الاستعارة وصروب المجاز من
جمله ما هو معجزه ، وذلك ما لا مستباح له ، فبئس الأمر كما
ظنت ، بل ذلك يقتضي دخول الاستعارة وبطارها فيما هو به معجز
ودلك لأن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتخييل وسائر صروب
المجاز من بعضها من مقتضيات النظم ، ومنها يخذل بها يكون ، لأنه
لا يتصور أن يدسل شيء منها في الكلام وهي أفراد لم يتوخ بها حكم
من أحكام النحو . فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دحت
الاستعارة من دون أن يكون قد ألف مع غيره ، فلا ترى أنه قدّر في

«اشتعل» من قوله تعالى «واشتعل الرأس شيباً» ألا يكون الرأس فاعلاً له ، ويكون «شيئاً» منصوباً عنه على التخييل ، لم يتصور أن يكون مستعاراً ، وهكذا السيل في مظاهر الاستعارة ، فاعرف ذلك .

وكذلك «يتعسف» يدخل الخناس والسجع في معاني الظم ، فإذا أشار إلى شيء مما يتصل باللفظ من صفات لا تتصل بدلالته ومعناه - والألفاظ هذه حدم للمعاني - حاول أن يردها إلى شيء من المعنى ، يقول عن الخناس والسجع^(١٢١) : «... ومن هنا رأيت العلماء يبتغون من عمله تطلب السجع والتجنيس على أن يصام لها المعنى ويدخل الخلط عليه من أجلها ، وعلى أن يتعسف في الاستعارة بسببها ويركب الوعرة ويسلك المسالك المجهولة ، كالذي صنع أبو تمام في قوله :

سبب الإمام الذي صفته هيبه لما تحرم أهل الأرض محترماً
لقرن بقرآن حين الدين ، واشتريت بالأشترى عبون الشرك فاصطفا
ربصه المتكلمون في الأسجاع ، وذلك أنه لا يتصور أن يصب بها
ومن حيث هما ، حصل^(١٢٢) . ولا شك أن الناقد مصيب فيما رأى من
رأى في حيث أبي تمام اللفظي ، لكنه يريد إلحاحه على «نظم الخناس
والسجع بالمعنى تأكيداً في أسرار البلاغة» فيقول : «... وعلى الحقيقة
فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ، ولا سجعاً حسناً ، حتى يكون المعنى هو
الذي طلبه واستدعاه ، وساقى نحوه ، وحتى تجد لا تبتنى به بدلاً ولا
تجد منه جيلاً »

وقد رأينا كيف قارن بين بيت أبي تمام وقوله الأندلسي «أعزها قلباً
بأعزها» بقوله : «... لم نشك نعال أن ذلك لم يكن لأمر يرجع إلى
اللفظ ، ولكن لأنك رأيت المائدة صنعت في الأول وغويت في
الثاني »

والناقد - وقد حصر نفسه في نطاق المفهوم النحوي الواسع للنظم -
يفعل في تحليله بعض النصوص مقومات لا تدخل في ذلك للمفهوم من
عناصر الخمسة والمعارفة ونمائل الحروف وتصادها ، وتعاقب السمكات
والمذات وغير ذلك مما يكون «إيقاع» الشعر - داخل الوزن العروضي -
بل يكرر أن يكون لهذه العناصر أي حصل مما يرى في النص من جهال
من ذلك تحليله لأبيات للبحتري - على ما في ذلك من فطنة ودقة حسنة
لعمري شأنه في سائر تحليله^(١٢٣) . . . فإذا رأيتك قد ارتفعت واهترزت
واستحسنت ، فانظر إلى حركات الأربعة من كانت ؟ وعند ماذا
ظهرت ؟ فإنك ترى عياناً أن الذي قلت كما قلت . احمد إلى قول
البحري :

بلوا هزالب من قد نرى لنا إن رأينا لفتح هزريا
هو المرء أبدت له الحادثات عزمًا وشيكًا ورأيا صليبا
ننقل في خلقى مؤدد سماحاً موجيً وبأساً مريا
فكالسيف إن جتته صارخا وكالبحر إن جتته مستيا

فإن رأيت قد راقتك وكثرت عنذك ، ووجدت لها اعتزازا في
صلك ، صعد فانظر في السب ، واستقص النظر ، فإنك تعلم ضرورة أن
ليس إلا أنه قدّم وأخّر ، وعرف وتكرّر ، وحذف وأخسر وأعاد وتكرّر ،

وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم سحر - ألا ترى
أن أول شيء يروقت منها قوله «هو المرء أبدت له الحادثات» ثم قوله
«تنقل في خلقى مؤدد» بتكرير المؤدد وإضافة الخلقين إليه ، ثم
قوله «فكالسيف» وعطفه بالماء مع حذوه المبتدأ ، لأن المعنى لا محالة
فهو كالسيف ، ثم تكريره الكاف في قوله «وكالبحر» . ثم أن قرن بين
كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه ، ثم أن أخرج من كل واحد من
الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر ، وذلك قوله «صارخاً هك
وه مستيا» هنا . لا ترى حسناً تنسبه إلى الظم ليس سببه ما قد دلت أو
في حكم ما حدثت ، فاعرف ذلك «وبصادف كثيراً من أمثال هذا
التحليل الذكي في ثابا الكتاب ، ويفترب فيه عبد القاهر من بعض
مناهج النقد الحديث ، لكنه يظل مع ذلك محصوراً في تلك النصوص
الجزئية من ناحية ، وفي مفهومه النحوي الذي لا يشمل رعم سخته كل
عناصر النص من ناحية أخرى

ولو بدأ الناقد حديث أن يحلل أبيات البحتري سواء أعجب بها
إعجاب عبد القاهر أم لم يعجب - فلهذه يلتفت إلى ما م بدأ أن يلتفت
إليه عبد القاهر لحرصه على أن يرده كل عناصر النص إلى نظم . فيرى
الناسب في اللفظ والتصاد في المعنى في قول البحتري «من قد نرى . . .
إن رأينا» والجناس والتعبيد للقافية في قوله «هزالب . هزريا» واستداه
في بناء العبارة - لا من حيث صوريتها القائمة على مقول به وصلة - بل
من حيث إيقاعها في قوله «عزمًا وشيكًا ورأيا صليبا» و «سماحاً موجيً
وبأساً مريا» وفي تردد حرف السين في «خلقى مؤدد سماحاً موجيً وبأساً
مريا» وفي توارن الإيقاع بين شطري البيت الأخير ، وقد ألم به عبد
القاهر ولم يجمع عنه

فكالسيف إن جتته صارخا وكالبحر إن جتته مستيا
وقد يكون للناقد الحديث رأى خاص في التشبيه المستهلكين في هذا
البيت ، وقد يرى أن هذا التوارن قد جعلها غير مقصودين لداتها
فأخرجها عن طبيعة التشبيه الذي تطلب فيه الجودة والانتكار

والحق أن هؤلاء النقاد - سواء منهم أصحاب الدراسات النظرية
ومن عوا بالتطبيق - لم يلتفتوا إلى موسيقى الشعر ويذعه بعيداً عن عرود
الوزن العروضي ، وإن كانوا قد عبروا عن «إحساسهم» ببعض جوانب
من هذه الموسيقى تعبيرا انطباعيا لا يبيح طبيعتها ولا يحلل عناصرها ولا
يقارن بينها وبين ألوان أخرى من الموسيقى والإيقاع ، كفرهم «رصص أو
جرل أو كثير الماء أو حسن الرواء» . وقد تحدثت قدامة عن بيت الوزن -
على عادته في سائر السموت - حديثاً شديد الإعجاب فقال - كما ذكرنا -
«أن يكون سهل العروض» دون أن يحفل ببيان مفهوم هذه السهولة أو
بمكرر أن هناك ضرباً آخر من العروض تقتضي فيها طبيعة التحركة
والشعر شيئاً آخر غير السهولة - وهو حين يتحدث عن «عيوب الوزن»
لا يتجاوز الشكل العروضي إلى للموسيقى الداخلية أو إيقاع العبارة الشعرية
أو الإيقاع العام للتصليدة وتطورها أو اختلافها أو ثباتها من صورة إلى
أخرى ، فيقول^(١٢٤)

«من عيوبه الخروج عن العروض ، وقد تقدم من استقصى هذه
الصناعة ، إلا أن من عيوبه التحلج ، وهو أن يكون قبيح الوزن ، قد

أفرط في تزجيده وحمل ذلك بنية للشعر كله حتى يهك إلى الانكسار وأخرجته من باب الشعر الذي يعرف الشاعر له صحة وزنه في أول وهلة .
 أما امرطاحي فقد تجاوز قليلا هذا النظر الشكلي إلى الوزن فرأى أن بعض الأوزان أصلح لبعض «أغراض الشعر» من أوزان أخرى ، وأن بعضها ذو خصائص عامة في إيقاعه فقال (١٢٠) : «ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريف وجد الكلام الواقع فيها يختلف أنواعه بحسب اختلاف مخارجها من الأوزان . ووجد الاختلاف في بعضها أعم من بعض . فعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط ويتلوها الوافر والكامل . ومحال للشاعر في الكامل أنصح منه في غيره . ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف . فأما المديد والرمل ففيها لين وضعف . فأما السريع والرجح ففيها كرامة . فأما المتقارب فالكلام فيه حس الإطراد إلا أنه من الأعاريف الساذجة المتكررة الأجزاء . فأما المضارع ففيه كل قبيحة ، ولا ينبغي أن يعد في أوزان العرب . فالعروض الطويل نجد فيه أبداً بهاء وقوة ، ونجد للبسيط سبابة وحلاوة ، ونجد للكامل جزالة وحسن أطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللمتقارب سبابة وسهولة ، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة ، وللرمل لينا وسهولة . ولما في المديد والرمل من التكنيك كانا أقرب بالرواء وما جرى مجراه منها بغير ذلك من أغراض الشعر» .

وهذا الرأي - كما هو واضح - لا يتجاوز النظر في الوزن كتركيب حروص إلى موسيقى الشعر القديمة على بناء البعارة وإيقاع الألحان واختلاف مخارجها وتتابع سكتاتها وحركاتها ومخارجها وغير ذلك . على أنه مع ذلك بطورى على إحساس عام بموسيقى الأوزان قد يصح أحيانا لكنه لا يطرد حتى في القصيدة الواحدة من الوزن الواحد .

أما عبد القاهر - وهو البلاغي النقي - فقد كان متطرفة في دراسته بيان وجوه الإعجاز في القرآن ، فوجد هذا حرجا - حتى في تحليله للنص الشعري - في أن ينسب بعض وجوه البلاغة إلى مواقع الحركات والسكنات ومخارج الحروف ، إذ يقر ذلك إلى إثبات الإحجار للألحان دون دلالاتها ومعانيها (ومن هذا الذي يرفض من نفسه أن يزعم أن البرهان الذي بان لهم والأمر الذي يبرهن والمهجة التي ملأت صدورهم والروعة التي دخلت عليهم فأزعجهم ، حتى قالوا : «إن له خللاوة ، وإن عليه لخللاوة وإن أسفله لمحدثي وإن أعلاه لحشم» إيعا كان لشيء داعهم من مواقع حركاته ومن ترتيب يها وبين سكتاته ، أو لمواصل في أواخر آياته ؟ من أين تليق هذه الصفة وهذا التشبيه بذلك ؟ ... وينفى أن تكون موازينهم بين بعض الآي وبين ما قاله الناس في معناها ، كعوازنتهم بين «ولكنم في القصص حياة» وبين «قتل البعض إحياء للجميع» خطأ مبهم ، لأننا لا نعلم لحديث التحريك ما يريده الناس إذا وارثوا بين كلام وكلام في الفصاحة والبلاغة ودقة النظم وزيادة الفائدة (١٢١)

وساقد الحديث لا يرى حرجا في أن ينسب بعض وجوه البلاغة في القرآن الكريم إلى سكتاته وحركاته وبناء عباراته ومواصلة ، فهي كلها مقومات لبلاغة والبيان إلى جانب المقومات التي لا يجد عبد القاهر حرجا في الحديث عنها .

ويبدو حرص عبد القاهر على تجنب الخوض في أمر الإيقاع والسكنات والحركات وغيرها في تحليله للآية الكريمة «وقيل يا أرض اعلني ماءك ويا سماء اعلني وغيبس الماء واستوت على الخودي وقيل بعدا للقوم الظالمين» . وهو تحليل يعد عودا لفطنته وحسنه النحوي الدقيق من ناحية ، وقصور فكرة «النظم» عنده عن استيعاب كل المقومات البيانية للنص من ناحية أخرى : «... وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى . فتجلى لك منها الإعجاز وسبك المدي بيرك وتسمع ، أنك لم تجد ما وجدت من للزجة الظاهرة والفصيلة القاهرة ، إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه للكلم بعضها ببعض ، وأن لم يعرض لها الحس والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة ؟ وهكذا ، إلى أن تستقر بها إلى آخرها ، وأن الفضل نتائج ما بينها وحصل من مجموعها ؟ . إن شككت فتأمل . هل ترى لفظة منها بحيث لو أزلت من بين أسرارها وفردت لأنت من الفصاحة ما تؤديه ، وهي في مكانها من الآية ؟ قل «ابلي» واعتبرها وحدها ، من غير أن تنظر إلى ما قبلها وإلى ما بعدها وكذلك فاعتبر سائر ما يليها . وكيف بالشك في ذلك ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن توديت الأرض ثم أمرت ، ثم في أن كان النداء ب «يا» دون «أى» نحو ياأيتها الأرض ، ثم إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقل «ابلي الماء» ثم أن أتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها ، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها ، ثم أن قيل «وغيبس الماء» فجعل الفعل على صيغة «فعل» الدالة على أنه لم يفعل إلا بأمر أمر وقدره قادر ، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى «وقضى الأمر» ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو «واستوت على الخودي» ثم إضمار استقيمة قبل الذكر ، كما هو شرط المفخامة والدلالة على عظم الشأن ، ثم مقابلة «فعل» في الخاتمة ب «وقيل» في الفاتحة . أفترى لشيء من هذه الخصائص التي غملاها بالإعجاز روعة تعلقا باللفظ من حيث هو صوت مسحوم ، وحروف تنوالت في النطق ؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الانساق الممجيب (١٢٢)

وهذا التحليل على دقته وحسن تفسيره برز كل مقومات البيان في الآية الكريمة إلى وجوه من النحو لا تكتفي وحدها للتحليل الكامل ، فهو لا يوضح لم كان النداء ب «يا» هنا أبليغ من النداء بأى أو بيا أيها ، ولا يلتفت - بالطبع - إلى عناصر أخرى لا تدخل في مفهومه النحوي - على سبته - كالمقتات والسكنات وتماثل الحركات أو تضادها أو تتابع العطف - على صورة غير مفهوم العطف النحوي ، لأنه ينكر ابتداء أن يكون للألفاظ - من حيث هي ألفاظ - أى فضل في الفصاحة أو البلاغة . وقد يستطيع الناقد الحديث - إذا لم يتقيد بهذا المفهوم النحوي للنظم أن يرى في الأضمار الثلاثة المسية للمجهول «وقيل» و«غيبس» وقيل» إيعا بالفعالة والتحول السريع الذي يصور المفارقة بين «وهي تجري بهم في موج كالجبال» وقوله تعالى في ختام الآية «واستوت على الخودي» وما ساد من هدوء وأمن على نحو عاجل ، كأن لم يحدث شيء من قبل ، يؤكد هذا الإحساس تتابع العطف بحرف الواو أنصر حروف العطف وألحها إضافة لمى آخر غير العطف وتتابع العطف هنا ليس مقوما تخوينا بل هو بلاغي محض

ولقد يستطيع الدارس الحديث - بدون نحرح البلاغي الفقيه - أن يلاحظ ما بين «ابلي» و «أقلى» من تخافس في الصوت والإيقاع . وما بين «غيبى الماء» و «ففى الأمر» من مماثل في بناء العارة . وتتابع حركات المد المصوحة «يا ، ماءك ، باسماء ، الماء ، الظالمين» والمكسوة «ابلي ، أقلى» لظالمين . وحى كتبها عاصر من عناصر البناء خارجة عن مفهوم النحو وفرد عبد التاخر في تحليله . هل ترى لفظة «يا» بحيث لو أخذت من بين أخرى وأفردت لأذنت من الفصاحة ما تؤده وهو في مكانها من الآية ، ثم قوله «أقلى» لشيء من هذه الحقائق التي تنبؤك بالإعجاز روعة تعلقا بالنظم من حيث هو صوت مصموم وحروف تتوالى في «نطق» . يمكن - بغير اهتمامه العجيب بنى الفصاحة عن النظم من حيث هو حروف أو أصوات مجردة من الدلالة . أو لفظ مجرد غير داخل في سياق . فإن هذا الاهتمام لم يبع من رغبة في الرد على من كان يصف الفصحى من سلاطين من كان تأكيداً نظريه في النظم والإعجاز ويكره أن يكون بالإيقاع أو إجماع الأصوات فصل في البناء مفصل عن «معناه» و «قائدها» والالتصاف - فدا - ليس لها عده ما سمي اليوم بـ «الظلال» التي تعبر عن مشعر نابعة من المعنى الكلى وترتبط بكلمة دون أخرى من مرادفاتنا . ولا يكاد يخلو فصل من فصول كتابه من إشارة إلى هذه الحقيقة وسخرية عن يقولون بمصاحبة اللفظ منها يتأهم بالعملة أو الخهل أو التقليد . «وهل نجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ..» (ص ٣٦) وهذه شبهة أخرى ضعيفة ... وهي أن يدعى ألا معنى للفصاحة سوى التلازم اللفظي للعديد من حروف (ص ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨) . إن غرضه من قولنا إن الفصاحة تكون في المعنى أن الحرية التي من أجلها استحق اللفظ الوصف بأنه فصيح عائد في الحقيقة إلى معناه . (ص ٣٠٧) . «ولكن كانت الفصاحة صفة للفظ» اشتعل ، لكن ينبغي أن يحسها القارئ فيه حال بطله به . (ص ٣١٢) .. «وقد بلغ من قلة نظريهم أن قرأوا منهم لما رأوا الكتب المصنعة في اللغة قد شاغ فيها أن توصف الألفاظ المفردة بالفصاحة . ورأوا أيا العباس ثعلبا قد سمي كتابه الفصيح . سبق إلى قلوبهم أن يحكم الوصف بالفصاحة أيها كان وي أى شيء كان . لا يكون له مرجع إلى المعنى البتة ، وأن يكون وصفاً للفظ في نفسه ومن حيث هو لفظ وينطق لسان» (ص ٣٥٢) . ولما أقروا هذا في أنفسهم حملوا كلام العلماء في كل ما نسبوا فيه الفصيلة إلى النظم على طاهره . وأما أن ينظروا في الأوصاف التي ألبسوها أنفسهم الفصيلة إلى اللفظ ، مثل قولهم : لفظ متمكن غير قلق ولا نائب به موصفه ، إلى سائر ما ذكرناه قبل . فاعلموا أنهم لم يوحوا للفظ ما أوجبوه من الفصيلة . وهم يصون نطق اللسان وأجواس الحروف . (ص ٣٦٨) «إذا كان الأمر كذلك عدى كافة العلماء الذين تكلموا في الخرافا التي للقرآن . فيسبى أن ينظر في أمر الذي يسلم نفسه إلى الغرور فدعهم أن الوصف الذي كان له القرآن معجرا هو سلامة حروفه مما ينقل عن اللسان» (ص ٤٠٠)

وما نرى أن أحداً من البلاغيين أو النقاد قد قال بأن بلاغة القرآن ترجع في حجبها إلى ألفاظه المفردة وحرفها وسلامتها . لكن عبد القاهر لم يحرص على ما يدعو القرآن في سبيلها الخلق بل إلى إخراجها مسخرة

في عى هذا الرأي مع ما به من شدة في لإحاطة جميع وجود بيان القرآني . أو النص الأدبي في الشعر وسر فلا سلك . هناك أخصب توحى بما لا يوحى به مرادفاتنا من معنى ثانوية إلى جانب معناه الأصلي . لا لأنها كانت منذ أن وصفت محفمة بهذه معنى أو قدره على الإحاطة بها ، ولكن لأن الشعراء والكتاب قد كثر من استعمالها في سبيل خاص اكتسبت معه دلالاتها الثانية . فبد سمعها السامع - وهو كانت مفردة - أنعت في حاضره ووجدانه ما ارتبط بها من ضلال وإيهام . فالسبع واليسوع مثلاً أحصل «ضلال» والدلالات التي به من سبيل . وكذلك الفرق بين «البطش» و «الصف» و «الحجاب» و «الرفقة» وبين «الصبي» و «المرض» و «المرأة» وقد يقال إن هذا لا يوجب رأى عبد القاهر . وكانت اللفظة الواحدة قد اكتسبت تلك الدلالات من كثرة دروسها في سبيل خاص لا من حيث هي لفظة مفردة . لكن الأمر يوجب هذا لأن بصفه تصبح بعد حين قادرة على الإحاطة في دها بسبب الدلالات ما ربطت به في وجدان السامع وخياله من معان ومشاعر .

ومثل هذا يمكن أن يقال عن جرس الكلمة ومخارج حروفها . فإن الكلمة المفردة إذا أريد لها أن تأتلف أو تختلف مع غيرها في سياق أدبي ، لابد أن تكون في ذاتها ذات جرس يخصصها بإيقاع متسير دون غيرها من كلمات تدل على مجرد معناها الأصلي .

وقد أدى تجاهل عبد القاهر هاتين الحقيقةين إلى تساؤل فكرته المتكررة وتعميره الأصل عن الدلالة الثانية أو «معنى المعنى» فقصده على الاستعارة والتبيل والكتابة وأصبح مدلول «معنى المعنى» لديه المعنى «تأخرى الأول» . ثم «المعنى الحقيقي» المراد به ، لا ما كان يمكن أن يلمح من «رمز» نابع من طبيعة «معجم» الشاعر أو الكاتب وبناء عبارته ولون إيقاعه وموسيقاه ، وظل تحليل عبد القاهر للنص الأدبي - برغم اتعانه إلى كثير من مظاهر البيان فيه - يهدف في النهاية إلى توضيح معناه ومدى «إفادته» وليس غريباً - إذن - أن يرى في الشعر غاية بمعنى أخلاقية ، فهو الذي يبد على الناس المعاني الشريفة ، وأفادهم الفوائد الخلية ، وترسل بين الماضي والماضي . يغفل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الولد . ويؤذى ودائع الشرف عن العالين إلى الشاهد . حتى يرى به آثار الماضي مخلفة في الباقي ، وعقول الأولين مردودة في الآخرين . ويرى لكل من رام الأدب واجبه الشرف وطلب محاسن القول والعمل . مناراً مرفوعاً وعلماً منصوباً ، وهادياً مرشداً ، ومعلماً مسدداً ، وتجد فيه للنائي عن طلب المآثر والزاهد في اكتساب المحامد . داعياً محرم . وباعثاً ومحضاً ، ومذكراً وممقراً وواعظاً ومتممها ... (ص ٣٦٨)

والحق أن الحرص على بيان «إفادته» لكلام ومناه قد جعل البلاغة العربية - برغم التماثل إلى كثير من مقومات بيان - قلعة في حجبها عن المراس أن هناك أصلاً ، حرياً نائب لبتة الحزمة العربية إذا تحاور بمحكم أو الكاتب سببه كان من ورده ذلك «مراد» خاص ولا يكاد يلتصق البلاغيون إلى أن العارة يمكن أن يكون لها أكثر من مقام لا يمثل «معدولا» عن النظام الأصلي المقصود . من يبع من طمعه الفكرة والشعور . ويأحسب لشكل «الشعر» يكتب «بمعناه» و «بمعناها» إحساساً يختلف من شخص إلى آخر . فليس شرطاً - حتى شجور الأمر

معلم النحو - أن تقوم الحسنة في الاصل على فعل ثم فاعل ثم مفعول به ، فإذا تقدم أحد هذه العناصر أو تأخر كان من وراء ذلك بالضرورة « فائدة » بيانية وأعجب من ذلك افتراضهم - في حديثهم عن الإيجاز والإصابت - أن هناك صورة أصلية للكلام ، يتساوى فيها المعنى والتلفظ ، فإذا راد اللفظ كان إطناباً ، وإذا راد المعنى وقّلت الألفاظ كان ذلك من الإيجاز . وعلى الرغم من التبعات كثير من الغفاد إلى فصل بصياغة الشعر في حديثهم عن البرقات الشعرية ، ظل هذا « المعنى » غرّد منه من مدرّس حكيم على السبقة أو الإضافة والاشتراك ويتعزّد حارم لمصر حتى يصاح حصص يعلّم عنه التريّة الصلعية المتأزّد بأراء « سطر في الخطبة والشعر » وهو بذلك مبهما مغرّداً في عرصه بقصديه . وإن عابه في بعض مواضع كتابه الإيجاز الشديد والتفسيات اصطفيه لمعدية ، كفوله مثلاً متحدثاً عن معاني الشعر : « فعلى الشعر على هذا لتقسم - ترجع إلى وصف أحوال الأمور المتحركة إلى القول . أو إلى وصف أحوال المتحركة لها . أو إلى وصف أحوال المتركات والمتحركة معا ، وأحسن القول وأكمله ما اجتمع فيه وصف الحالين ولا يخلو الشيء في جميع تلك الأحوال من أن يسب إلى الشيء بإيجابه له أو تزان نسبته إليه بسلبه عنه ، أو يسب إليه ، لا على جهة إيجاب ولا سلب ، ولكن على جهة الاحتمال والإمكان . وكل ذلك لا يخلو أن تكون النسبة الوحوية أو السلبية أو المتزودة بين الإيجاب والسلب فيه . من أن تكون راجعة إلى ما يرجع إلى الشيء ونقصه في ذاته ، أو يكون نظير راجع إلى ما ينقصه في ذاته ، بل الأمر عرض له من غيره ، أو لما تتركه منه القوي الحسية أو التصورية . أو بحسب نسبته إلى شيء تأخر في زمان أو مكان . أو بحسب موقعه من اعتقاد ما ، أو بحسب ما يجعل كشرطه فيه ، أو بحسب مقايسته بشيء آخر . أو بحسب الغرض »

على أن الكتاب حافل بالنظرات الجديرة بالدراسة المستقلة ، إذا أراد الدارس أن يعبط بها ، ويستشير إلى بعض آرائه فيما يحرص من قضايا عند بقية المفاد

وقد سلّك النقد هذا المسار الذي قصّره عن بلوغ ما بلغت العلوم الأخرى إبان ازدهار الحضارة العربية ، وطبعه بذلك الطابع الخاص الذي يثا بعض جوانبه ، لأسباب عدة يتداخل بعضها مع بعض وإن كان لكل منها أثره الخاص

وبعد أول هذه الأسباب أن النقد قد نشأ أول ما نشأ في ظل الدراسات اللغوية ولم يستطع - حتى بعد أن أصبحت له « ماذن » وساحته الخاصة أن يستقل تماماً عن تلك الدراسات أو يتخلص من تأثيرها . وقد كان لعربيه حيداً اهتمام ملحوظ بالتفصيل وتنوع الصواب والخطأ معتمدين في ذلك على القرآن ، وعلى الشعر الجاهلي وتأثير من هذه التريّة عند اللغويين أهتم النقاد بتعقب مظاهر الخطأ في الشعر ، في معاني الألفاظ وسلامة العارة وصحة المحار ومطابقة الحقيقة الشعرية بواقع الحياة . أما التفصيل ، فلم يكن أمره يسيراً بطبيعة مادة النقد وما في النصوص الأدبية من سمات ومفومات مختلفة تستعصى على تفسير بطرد الطرد القاعدة الحوية ، قال النقاد إلى تريّة تعليمية ترمي إلى بيان ما

ينبغي للشاعر أن يحرص على تحقيقه في الشعر وما ينبغي له أن يتجنبه . وقد جرّهم الحرص على تعقب الصحة والخطأ والميل إلى التلقين والتعصم إلى نظر واقعي منطقي في أغلب الأحيان - بعمل عملاً قد يكون ورعاً ، برونه خطأ من معاد نسبة أو بناء قبي أو إيقاع موسيقي أو غير ذلك من عناصر الشعر التي لا تدخل في إطار السلامة والمنطق ، كما جرّهم - مع عوامل أخرى - إلى تلك النظرات الحزنية التي يثاها من قبل .

وقد بدأ النقاد النقاد إلى أخطاء الشعراء في وقت مبكر وحاول كبار الشعراء أن يتمردوا على آرائهم ، فقال الفرزدق ردّاً على تقديمه لخطأ نحوي في إحدى قوافيه : « علينا أن نقول ، وعليكم أن تتأولوا » ، وهو قول إذا تجاوزنا به إشارته إلى خطأ الفرزدق الخاص بمثل طبيعة شعر ودور الشاعر الكبير في تطور اللغة وألفاظها وأساليبها ، لكن النقد ظل يرجعون في الحكم على الخطأ والصواب إلى الشعر القديم ، ويقومون الخديب بالقياس إلى ما قد يكون له من أصول في التراث . وكما يفعل بعض المحاضرين في عصرنا إذ يأخذون على الكتاب والشعراء - مثلاً - استعمالهم « فثل » بمعنى « أخلق » ويقولون إن معناها في اللغة « ضعف » كما أخذ النقاد على الشعراء استعمالهم لبعض الألفاظ في دلالات جديدة وإن ارتبطت في جوهر معناها بدلالاتها اللغوية القديمة ، منها أحد الأمدى على أي تمام لاستخدامه « الصلف » بمعنى الذي يعرف به ، في قوله يصف الفرس :

ما مقرب بختال في أشطانه ملآن من صلف به وتلهوق
فقال : « ملآن من صلف » يريد التيه والكبر . وهذا مذهب العامة في هذه اللفظة ، فأما العرب فلا تستعمله على هذا المعنى ، وإلى نقول : قد صلفت المرأة عند زوجها إذا لم يحط هذه ، وصف الرجل كذلك إذا كانت زوجته تكرهه .

وكذلك خطأ اللغويون المنشيء إذ جمع بوقاً على بوقات في قوله :
إذا كان بعض الناس سيقاً لدولة في الناس بوقات لها وطول

ولم يستطع المرحاى - مع شدة رعيته - أن يجد له عدراً مما ساء من حدل لغوي طويل يمثل كيف كان هؤلاء النقد يذوبون هتماً مسروراً في مسائل حزنية نصرهم عما نفتقد من بركلى في فصايا فب كانت أولى بالناية ! . . . فقالوا إن جمع بوقى على بوقات خطأ ، وإنما يجمع ما ب فعل على أفعال في أدل العدد ، مثل قتل والقتل وعود وأعود . وقد يخرج عنه إلى أفعال مثل يرد وأبراد . فأما في أكثر العدد فالأب فقول ، نحو جند وجنود ، وعود وبرود . لأن كان من المصاعف ففعال نحو خفف وخفيف وحباب ، وقد جاء على لعله نحو كرس وقرسه وحجر وحجرة ، وعلى إعلان نحو كرز وكيزان ، وعلى فماله نحو مهنر ، ومهارة ، وإنما يجمع على فعلات ما كان على فعلة نحو ركبة وركبات فيكون فيها ثلاثة أوجه فتح الكاف وضمتها وتسكيبها فمما فعل وفعلات فما لا يعرف في شيء من الكلام ، في صحيح أو معتل . وسن أبو الطيب عن ذلك فقال : « هذا الاسم مولد لم يسمع واحده إلا هكذا ولا جمعه بغير التاء ، وإما هو مثل حمام وحمامات وسباط وسباطات وسائر ما جمعه من المذكور بالتاء . وقال المحتج عنه إن أصل الجمع

التأنيث ولذلك جاء ما جاء منه بالكاء وإن كان في الأصل مذكراً . . . (٢٢) وعصى الخرجاني في عرض الآراء في هذه المسألة اللغوية الحزنية بمقدار صفحة ونصف صفحة من الكتاب بعد ذلك ! ولعل قول المتن « هذا الاسم مولد لم يسمع واحده إلا هكنا » ولا جمعه بغير لثاء « يمثل إحساس الشعراء المعصرى بالتطور الحصري في اللغة وألفاظها ومشتقاتها » وهو تطور لها لم يشأ أن يعترف به اللغويون ، ولا النقاد حتى أكثرهم إدراكاً لطبيعة ذلك التطور مثل علي بن عبد البرير الجرجاني ، الذي يهتم عرصه لجدل حصوم أي الفطيت وأنصاره حول خطأ مماثل بقوله .

« وقد كان لأبي الفطيت في الصحيح مندوحة في المتحتم عليه »

وتحذير العدد صدهم بالخطء المعربة والحوية إلى عقب ما صود خروجاً عن قواعد البلاغة كبت قد صحت مقرة لديهم ، في الإيجاز والإصابت والخشوع والتفاديم والتخبر وغير ذلك من ماحث البلاغة ومن صرف رأيه في ذلك - وأساءه كبر - قول صاحب « الصاعتين » تعسف على بيت - عر (٢٣)

أسمى لي لم تدر الشمس طالعاً
بوماً من الدهر إلا همر أرطعاً

« فبوم » بوماً من الدهر « حشر لا يحتاج إليه لأن الشمس لا تغلق ليلاً » « تحذير الأخطاء المعربة » - « لاجية إلى ما طوره محمد بن الدافع » « دوس مصرور » - قد سطوى عنه هذا الصائغ من « واقع نفسي » أو « حقيقة شعرية » وفي حرسهم على هذا المصير الوهمي لم يبرزوا خدعهم وغداه من أمثال هذه الأخطاء ، وإن كانوا قد اتخذوا أشعارهم - بوجه عام - ميسراً للخطأ والصواب ، وتبدو الرغبة التعليمية من وراء هذا البعد لأبيات يعيب تكرار عند أغلب هؤلاء النقاد فقد عانوا على رهبر مثلاً - قوله « مشيراً إلى الصمادع »

يجرح من شربات ماؤها طحل
على الجدوع بحسن الدهر والسحر

وقد علق عليه صاحب الوصافة بقوله « والصمادع لا تخاف شرباً من ذلك ! وقال عنه الأمدى : « وقالوا ليس خروج الصمادع من الماء خوف النعم والفرق » ، وإنما ذلك لأنها تفيض في الشطوط » ، وقال ابن قتيبة في « شعر الشعراء » « وأحد العلماء عليه قوله يذكر الصمادع » وقالوا بس خروج الصمادع من الماء بحفة شعر والفرق . وإنما ذلك لأنهم نص في الشطوط » وقال صاحب « الموشح » « وعانوا عنه في الصمادع فوبه لأن الصمادع لا تخرج من الماء لأنها تخاف العسر والعرق » وإنما تطلب الشطوط لتعصف وتخرج » وعلق صاحب « الصاعتين » بقوله « ومن أن الصمادع يجرح من الماء بحفة العرق » « وكسبت تكرار » يشاربه إلى قول امرئ القيس وحكمهم عليه وهو يصف فرسه - وكأنما يريدون تعلم الناشئة غايل الحق في الخيل وأركب في الروح عجمانية كفى رجبها صف متشتر

قال الجرجاني « وهذا عيب في الخيل » وقال الأمدى « شبه شعر الناصية بسحب السحلة » والشعر إذا عطى العين لم يكن الفرس كريماً ، وذلك هو « الفهم » والذي يحمي في ناصية « الحفلة » وهي أنق لم تعطف في الكثرة فيكون الفرس عبثاً ، « المعصم مكرره » ، وم تعطف في الحفة فيكون الفرس سهواً ، « والنا أيضاً مكرره في الخيل وسحب » قال عبيد

مضبر خلفها ظهيرا ينشق عن وجهها السب

وقال ابن طائفا : « شبه ناصيتها بسحب الحبل ليعرف » وإذا عطى الشعر العين لم يكن الفرس كريماً » ، وقال أبو هلال العسكري « شبه ناصية الفرس بسحب النحلة لطولها » ، وإذا عطى الشعر العين لم يكن الفرس كريماً »

ومن هذين المتأنيين يرى كيف اتخذ النقاد بيتاً يعيبه شاعراً على حدة في رصد الواقع وكيف تشابهت أقوالهم حوله ، حتى في أبعادها ، وكيف تجاوزوا ما وراء قول الشاعر من إحساس نفسي خاص . فليس من العقول أن يجهل زهير أن الصمادع لا تخرج من الماء خوف العرق ، لكنه لشدة إحساسه بجيشان الماء وقدافه قام في سرده أن الصمادع تخرج وجهه إلى جذوع الخيل ، وجاء بهذه الصورة الصادقة قبياً ومسيئاً وبن حالفت حقيقة من حقائق « الواقع » . أما وصف امرئ القيس لفرسه فقد صاغه بقوله « في الروح » ولم يقل « في الحرب » أو « في القتال » ، و « الروح » كلمة توحي بالعصف والاعلاط والحركة غير « العردة » في الإقبال والإدبار والدوران والاستقامة مما يمكن أن يوحى إلى الشاعر « بوم » المبررة بحال الموانع ليجر عن « حقيقة نفسية » قائمة في لحظة خاصه وقد أكثر النقاد الحديث عن بيت مماثل لأمير القيس بصدق سرعة حراة في قصة احتكامه هو وعلمته الفحل إلى روجه ، وفور « بسب في روجه الشاعر من بعدها نشأ »

فللوسط الهرب والساق درة ولترجر منه رقع أحود سهب
وكأنهم هنا أيضاً يصحون المعايير لما يشفي أن يصف به الفرس من مظاهر التجابة ، مما يعني للراكب أن يصبح في حوده أو بلكره ساقه أو يصبره بسوطه ، على حين لم يقصد امرؤ القيس تعداد هذه المصاهر بقدر قصده إلى تصوير « لحظة المظاردة » وتعليل الصائد الحق بطريده بها يكن حراة عجباً سريعاً

ومن تحكيم المطلق الخاف الجيد عن الوجدان الشعري ما علق به صاحب الصاعين على قول الشاعر (٢٤)

الم تسأل الربيع القدم بعنكب
كأن أنادي ، إذ أكنم أحوب

« هذا من التشبه القاسد » لأجل أنه لا يدل كمنب حجر ، و « نكب » مكانه كان حجر » ، « تركاب الشاعر » « كمن » « أنه ذكر حجر لا سألته استدعاء ولما توقع أن يحب » ، « ونظرنا من وراء شعر » على الأطلال هذه النظرة الراقية المطفة ما صبح « كمن » من شربه كمنون عيرة

يا دار عبلة بالجوء تكلمي
وعنى صاحبا دار عبلة واسلمي

وقول الناجية

ولفت فيا أصيلا . أسألها
عيت جوابا . وما بالريح من أحد

وقوله أيضا .

فاستمعيت دار نعيم . ما تكلمنا
والدار لو كلمنا ذات أخبار

والشاعر حين يقول «كأن أنادي» إذ أكلم أحرما» قد قرى
وجدانه إذ وقف بذلك الريح القديم أنه كائن حتى حائل بالذكريات
والأخبار . ويتوقع أن يجبه ويخارجه ومن هذا التغد اللغوي الواقعي
المطلق نقد الأمدى ليت أن تمام بصف الخيل :

في مكسر تلوكها الحرب فيه
وهي مسفورة تلوك الشكيا

بقوله «إحدى معنى قبح جدا» أن جعل الحرب تلوك الخيل . من
أجل قوله «تلوك الشكيا» و «تلوك الشكيم» هنا أيضا خطأ . لأن
الحيل لا تلوك الشكيم في المكر وحومة الحرب . وإنما تفعل ذلك واقعة لا
مكرها . لأن قيل هذا تشبه . وليس في لفظ البيت عليه دليل .
وأما التشبه معروف . وإنما طرح أنا تمام في هذا فلفظه بالخيال .

واحق أن ما قد تصور البيت تصورنا فإن أنا تمام لم يحى
بالشعر الأول من أجل قوله «وهي مسفورة تلوك الشكيا» بل جاء هذا
التجسيم ليدفع في الشعر الأول ثم «وازنه» بالشعر الثاني ومن
الجميل أن يصف الناقد قول الشاعر «في مكسر تلوكها الحرب فيه» بأنه
«معنى قبح جدا» ! وهو وصف يمثل ارتباط الصورة الشعرية بالواقع
لديهم ارتباطا دفعهم إلى أن ينكروا كثيرا من «تجسيم» المحدثين
وإستعاراتهم المركبة التي يصعب الربط بينها وبين أصل واقعي . ومن هنا
جاء حرصهم على أن يعدوا التشبيه أصلا في الاستعارة حتى يظل ميبا
بين وبين الواقع . ولم يدركوا ما في الاستعارة من تصور جديد للأشياء
نابع من وجدان الشاعر والمخاض الفني . فالاستعارة عند عبد القاهر «أن
تريد تشبيه الشيء بالشيء» فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره . ونحى إلى
اسم التشبيه به فتعبره التشبيه وتجره عليه . تريد أن تقول رأيت رجلا هو
كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء . فتدع ذلك وتقول رأيت
أسدا» (٣٢) حل أن عبد القاهر انفرد من بين اللامعين بضبطه إلى
المتصال بعض صروب الاستعارة عن التشبيه حتى أصبح وجودا جديدا
للشيء فيقول (٣٣) «واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما أردت إيرادتك
التشبيه خلفا إردادات الاستعارة حسنا . حتى إنك تراها أغرب ما تكون
إذا كان الكلام قد ألف تأييدا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه عرجت
إلى شيء لعافه النفس ويلغظه السمع»

وبطول ما المقام لو دنا أن نستقصى ما عاينه على الشعراء من حيث
«الصحة» و«خصا» فيما يصلح معاني الألفاظ والاشتقاق والنحو وبناء
«الغاية» معنى مجرد الذي تطوى عليه الصورة الشعرية على أسس .

متأخرين بعبلة المديح على شعر ذلك العصر . وموضع الشعراء بالنسبة إلى
الممدوحين . لم يقوموا عند بيان الأخطاء في اللغة والبيان بل توسعوا
فأدخلوا في ذلك ما يمكن أن نسميه «أصول اللياقة» في معنى أن يبدأ
شاعر مدحته بما قد يشتر تشاؤم للممدوح فيقول

لا تسفل بشري ولكن بشرى
غسرة المداعي ويوم المهرجيات

ولم يسمع للشاعر تشبه البشري بعد هذه البداية غير موقفة فأمر
بصره حمسين عصا . وقال هذا أبلغ في إصلاح ذنه إهكدا رواها
القرطاجي في «منهاج اللغاة» (٣٤) . أما صاحب «الصناعين» فقال
«أوجعه الداعي ضربا» ثم قال هلا قلت «إن نفل بشري فعدي
بشريا» (٣٥)

وما ينبغي للشاعر أن يبدأ بما قد يبدو خطبا للممدوح . له عذرة
للدوق . وإن كان مطلقا تقليديا لا صلة له قط بالممدوح كاندى
يحكى عن الحنزي أنه أشد أحد أمراء النعمور قومه

لك الويل من ليل تطاول آخره
ووشك نوى حتى نكرم أباعره

قال له الممدوح «ويل لك الويل والحرب» (٣٦)

ويرسم صاحب «عبار الشعر» أصول اللياقة فيقول (٣٧) وسعى
للشاعر أن يمتدح في أشعاره . وممتدح أقواله بما ينطهر به . أو يستجلى من
الكلام والمخاطبات . كذكر البكاء . ووصف إقمار الدبار . ونشوب
الآلاف ونفى الشباب . ودم الزمان . لاسيا في القصائد التي تتخص
المدائح أو التهانى .

وسواء صح أن الممدوح قد أمر بصرب الشاعر حمسين عصا ثم أنه
قد «أوجعه ضربا» بدون عذ . فإن ما يحكى من مثل هذه الروايات
عمل . من ناحية . تلك التزعة التعليمية التي أشربا إليها . ويصور ما كان
لعبلة للمدح والمناسبات على الشعر وميل أغلب شعراء العصر إلى
الاحتراف والتكسب . من أثر في مفاهيم النقد وأحكامه . فقد قسم
النقاد للمدح بحسب طبقات الممدوحين ومكانتهم ووظائفهم ورسموا قواعده
ينبغي للشاعر . إذا أراد أن يصل إلى قلب ممدوحه وحزنته أن يشبهها .
فأما مدح الخلفاء عند القرطاجي «فيكون بأفضل ما يتبرع من تلك
الفضائل وأجلها وأكملها» كنصر الدين وإعاضته العدل وحسن السيرة
والسياسة والعلم والحلم والتقى والورع والرفقة والرحمة والكرم والهيبة وما
تشبه ذلك . وينبغي أن ينحط في أوصافهم من جميع ذلك حدود
الاقتصاد إلى حدود الإفراط . . . ومدح الأمراء يكون بالكرم وشجاعة
رئيس الفتية وسداد الرأي والتبسط والكرم والنداء . وما ناسب ذلك .
ومدح القضاة يكون بالعلم والتقى والدين والزراعة والعدل بين الخصوم
وما جرى ذلك المحرى . فتدبين من هذا أن المدح الخلفاء أن تكون
محظا واحدا يحى بأوصافها أبدا نحو الإفراط .

ومن ذلك أيضا قول صاحب «عبار الشعر» - إلى الشاعر (٣٨) -
«يحاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المعاصيات ويتوقى خطيها
عن مراتبها وأن يحلظها بالعامية» كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات

الملوك ، ويعز لكل معنى ما يليق به ، ولكل طرفة ما يشاكلها . . وقول
 قدامة (٣٩) . . وقد بين أن يعلم أن مدائح الرجال تنقسم ألقاما بحسب
 الممدوحين من أصناف الناس في الارضاع والاصناع وصروب
 الصناعات ، والشذى والتحصن ، وأنه يحتاج إلى الوقوف على المعنى
 بمدح كل قسم من هذه الأقسام ، فاما إصابة الوجه في مدح الملوك فمثل
 قول النابغة الذبياني في النعمان بن المنذر .. وأما مدح ذوى الصناعات
 فإن بمدح الوزير والكتاب مما يليق بالعكزة والروبة وحسن التبعيد
 والسياسة ، فإن انصاف إلى ذلك الوصف بالسرعة في إصابة الحرم
 والاستغناء بعبور الدهن عن الإبطاء لطلب الإصابة ، كان أحسن
 وأكمل للمدح .. وأما مدح القائد بما يجانس البأس والجلدة ويدخل
 في باب شدة البطش والسيالة ، فإن أصيحت إلى ذلك المدح بالجلود
 والسياسة والشجاعة في البذل والعطية كان المديح حسنا والعت تاما .
 ويتصل هذه النزعة التعبيرية المتأثرة ، باحتراف الشعراء قول أبي تمام -
 في ربيعة نسب إليه ، وصي بها البحتري (٤٠) .. وإذا أخذت في
 مدح سيد دى أباد فاشهر مناقبه وأظهر مناسبه وأبر معالجه وشرف
 مقامه ، ونقص المعنى واحذر بجهول منها ، وإياك أن تشي شعرك
 بالألفاظ الزرية وكفى كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير
 الأقسام . . وشيبه الشاعر بالخياط الذي يقطع الثياب على مقادير
 الأقسام تصور عجيب للشعر نشأ من سيرة الشعر في ذلك العصر ومن
 وضع الشعر حينذاك - كما ذكرنا - وقد عذ كثيرا من النقاد الشعر صفة -
 كابن سلام ومحمد بن عبد العزيز الخرجاني ، والأمدى - وعبد القاهر -
 لكنهم لم يقصدوا بالصفة معنى الحرفة بل أرادوا أن الشعر أشبه
 ومفردات يسمى أن يعرفها صاحب الموهبة فيصقل لها موهبة

لكن نقاد آخرين هبطوا بهذا المفهوم الفني للصناعة إلى معنى حرفي
 يصور الشاعر كأنه صانع ماهر يختد في صناعته مثالا سابقا مرسوما من
 قبل لعدة صنعة محسنة . وهم هذا يتحدثون عن لخطات الإبداع الفني
 كأنهم يصفون صائنا بشكل شيئا من نتاج حرفته بطريقة آلية واعية ليس
 فيها من «إلهام» موهبة شيء ، ويرسمون للشاعر الطريق الصحيح لكي
 ينجح ، ونتاجه أقرب ما يكون جودة الصفة . ومن ذلك قول
 صاحب عبار الشعر شارحا ذلك التصور العجيب (٤١) : « فإذا أراد
 الشاعر به نصيدة محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ،
 وأخذ له ما يليق إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقها والوزن
 الذي يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي
 يرومه أنثته ، وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني على غير
 تسبق للشعر وترتيب لصور القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له
 بضمة ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فإذا كملت له المعاني وكثرت
 الأبيات وفق بسب نبيت تكون نظاما لها وسلكا حاسما لما نشئت منها . ثم
 يتأمل ما قد أذاه إليه طبعه ونتجته فكرته ، فيستقصى انتقاء ويرم ما
 وهى منه . ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة بقيته . وإن انصفت له
 فدية قد شعبت في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مصاد
 للمعنى الأول وكانت تلك الغاية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى
 الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو
 نقص بعضه وطب لمناه قافية تشاكله أو يكون كالساج الحادق الذي

يعرف وشبه بأحسن التعريف وبسند وبسيرة . ولا يهلل شيئا منه
 فيه ، وكان نقاش الرقيق الذي يصنع الأصابع في أحسن تقاسيم نقشه .
 ويعلق القراطاجي على بعض ما جاء في الوصية المسبوبة إلى أبي تمام ،
 لا يختلف عن مفهوم الشعر عند أبي طيطة فيقول متحدثا عن لشاعر
 « محقق له : إذا قصد الروية أن يحصر مقصده في خياله ودهنه ،
 والمعاني التي هي عمدة له بالسب إلى غرضه ومقصده ، ويتحينها تنبهاً
 بالفكر في عبارات يبدد ، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات
 وأكثرها طرفاً ، أو مهيئاً لأن يصير طرفاً ، من انكلم الملائمة المقاطع
 الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة ! ثم يصح الوزن والروي بحسب
 لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها . . ثم يقسم المعاني
 والعبارات على الفصول ، ويبدأ بما يليق بمقصده أن يبدأ به ، ثم يتبعه
 من الفصول ما يليق أن يتبعه به ، ويستمر هكذا على مقصود ، فصلاً
 فصلاً ، ثم يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره متترة
 فيصيرها موزونة ، إما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها ، أو بأن
 يريد في الكلام ما تكون زيادته فائدة فيه ، أو بأن ينقص منه ما لا يخل
 به ، أو بأن يعيد من بعض تصارييف الكلمة إلى بعضها ، أو بأن يقدم
 بعض الكلام ويؤخر بعضا ، بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من
 هذه الوجوه . وهذه القواعد تكاد تجعل من الشاعر شيئا أشبه ببناء
 مبتدئ يعد آجره ويملاطه حتى قبل أن يضع «نصيبا» لبانه ، ثم يضع
 الوزن والروي بحسبها . . وتبدو كأنها قد وضعت بعناية من
 النظامين الذين لا يبحث الشعر لديهم من جيشان عصفى نظمه موهبه
 تذكروا على صرخ الشعر بمقوماته التكاملة دون هذا النظر الذهني والتدبير
 الحيزي المرسوم

وإذا كان كبار الشعراء قد احترفوا التكتيب بالشعر ورجلوا إلى اسلوب
 والأمراء ووقفوا بأبوابهم ، تارة بمحبوبين وتارة يؤدون لهم ، فإن اسقاد قد
 أقروا هذا الوصف ونقدوا عنه كأنه شيء مشروع ينبغي للشاعر أن يراعى
 مقتضياته ويسلك طريق النجاح فيه ، ويتجنب ما يمكن أن يجرمه .
 يسمى إليه من صفة وجاه . وهكذا سن النقد السبيل إلى هذه البقاية ،
 فقال عبد القاهر : « متحدثا عن «شعر» فإذا كان مدحا كان «شعر»
 وأصم ، وأبيل في النعوس وأعظم ، وأهز للمطف ، وأسرع للإلف ،
 وأحلب للفرج وأغلب على المنتدح ، وأوجب شفاعته للمادح وأقضى له
 بكر المواهب والنتائج . . وقال ابن طيطة : « والشعراء في عصرنا إما
 محابون على لطيف ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ،
 ويديع ما يوردونه من معانيهم ويلج ما ينظمونه من أفعالهم ، ومضحك
 ما يوردونه من نوادرهم . . فإن كان المديح ناقصا عن الصفة التي
 ذكرناها كان صيا لحرفان قائله والمتوسل به »

وللوع هذه الغاية النعية غفل أغلب النقاد عن عنصر النقد في
 الرؤية الشعرية وآثروا أن يحدد الشاعر كل ما يتصل بعرضه الشعري من
 «معاني» ، فدعا قدامة الشاعر إلى أن يجمع كل العناصر في مدحه ليكون
 أقرب إلى معنى الممدوح . وصحبا وراء هذه الغاية أيضا رأى قدامة أن
 أحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشئين اشتراكهما في الصفات أكثر من
 انفرادهما فيها ، حتى يندى بهما إلى حال الاتحاد وهو رأى لا يلتصق إلى

أن بلاغة التشبيه تنبع في الأغلب - إلى جانب صياغته الشعرية - من عقد صلة مبتكرة بطريقة بين أشياء ما كان يُظن أن بينها صلة بأن يلحظ الشاعر وجه شبه «واحد غير مألوف بين طرفي التشبيه».

وكان لهذه الغاية المنصية أثرها في نظرة النقاد إلى قضية تتصل بعنصر من أكبر عناصر الصورة الشعرية شأنها هو الخيال فنظروا إلى بعض ما في الصور الشعرية من «مبالغة» و«خلط» في تفسيرهم لها بين الحقيقة والخيال ، وانصدق والكذب ، واستشهدوا بأبيات مفردة تداومها عليهم ، لا يعنوا على صير حياية بعيدة أو مركبة ، بقدر ما تدل على صحة ذهنية ملحوظة في بعض الأحيان ! ومن الأبيات التي أوردها كثير من النقاد وهم ينسبون في الشعر القديم أصولاً لمبالغات معاصريهم ، أو يمتدرون عنها . بيت مهلهل بن ربيعة

فلسولا السريح أسمع من بججر
صلبل البيض نقرع بالذكور

قد ورد ذكره في «نقد الشعر» و«معار الشعر» و«الوساطة» ، وغيرها . وعنى صاحب الوساطة عليه بقوله : «خطأ من أجل أنه كان بين موضع الوقفة التي ذكرها وبين «حجر» مسافة بعيدة جداً . ومما قول ليس بن الخطيم ، يصف طعنة لفلانة :

ملكيت يا كفى فأنهزت فلقها
برى فأنم من خلفها مألواها

وقد ورد أيضاً في نقد الشعر و«معار الشعر» و«الوساطة» .

وكذلك استشهد كثير منهم بقول الفرزدق :

أبى الحوادث والأبسام من تسمير
أنسباد سيفي فديم إلهه باد
تظلل لحمر عنه ، إن هربت به
بعض الذراعين والساقين والماد

ونظروا في مبالغات المحدثين - التي أصبحت سمة غالبة على كثير من صورهم سواء في المديح أم غيره واستشهدوا بأبيات مفردة وتحدثوا عنها من حيث «الإمكان والاستحالة» .

لذا ظلَّ اقتراب النقاد من مفهوم «الخيال» محصوراً في حديثهم عن بعض الصور المجازية والاستعارات المصنة والتمثيل ، في دراساتهم السلاسية ، واتخذوا حساً أيضاً مبدأه الإمكان والاستحالة معياراً لصحة تلك الأساليب أو خطئها وصدقها أو كذبها . ذلك لأن الشعراء كانوا كثيراً ما يكذبون في مدائحهم ويصترحون أحياناً بهذا ، كقول أبي تمام يحاطب أحد محدوديّه :

لما كرمتَ نطقتُ فيك بمناطق
حق . فسلم آثم ولم أتخوب
ومنى مدحت سوائك كنت ، منى بطبق
عننى له صدق القالة أكذب

وسواء كان اهتمام النقاد البالغ بالسرقات الشعرية والحديث عن مفهومها وشروطها وبين أساليبها وأنواعها وتعقيب «المعنى» الواحد أحياناً

منذ أن قيل شعراً في العصر الجاهلي حتى جرى ذكره مسروقاً أو مسعوداً ، أو مصافاً إليه «بإضافة حسنة» عند شاعر معاصر . وقد اشتغلوا للثبوت السرقة ألا يكون المعنى الذي ألهم الشاعر بسرقة من المعاني المشتركة ، التي تجري على ألسنة الناس أو يكثر ورودها عن نحو مألوف في الشعر ، وأن يثبت اطلاع الشاعر على ذلك المعنى الذي سبق إليه

ومع ذلك التحرز لم يستطع النقاد أن يكتفوا أنفسهم عن هذه المتابعة متجاوزين في كثير من الأحيان ما اشترطوه من تميز المعنى المسروق وأصنافه ، غير ملتفتين إلى الصورة الشعرية لذلك المعنى ، وقد أغرامهم هذا أن الشعراء - وهم يلبثون في دائرة معلقة من المديح وشعر المناسبات والمطالع التقليدية - كانت تنشأ معانيهم أو يسرق بعضهم من بعض أو يقتبسون ويأخذون من الشعر القديم ، وخاصة إذا كان الشاعر مقلداً غير معروفه وهكذا أصبح تعقب السرقات عند النقاد مظهراً من مظاهر الإحاطة بالتراث من ناحية ، ودليلاً على العطفة والقدرة على كشف المعنى المسروق منها يسترور ، صيغ شعرية جديدة . ولم يستطع النقاد أن يصعوا معايير واضحة تفرق بين المشترك العام واستنكر الخاص ، إذ كانوا عند التطبيق يردون الشعر إلى معناه المهرج ، فيعدون من السرقة أياناً تنفرد بصيغة شعرية جديدة ، يبايع بينها وبين «هيكلي» بعضيها سفيهاً من أبيات في المعنى نفسه . وقد غفل عبد القاهر إلى التفرقة بين المعنى العام الذي يسميه «جنساً» والصورة الشعرية التي تترك جانباً خاصاً من هذا المعنى في صياغة شعرية متميزة ، فقال ^(١٩) «لما نظر الآن نظر من في العجلة عن نفسه ، فإنك ترى هناك أن للمعنى في كل واحد من البيتين من جميع ذلك صورة واحدة غير صورته في البيت الآخر ، وأن العلماء لم يريدوا حيث قالوا «إن المعنى هو المعنى في ذلك» أن الذي تعقل من هذا لا يخالف الذي تعقل من ذلك ، وأن المعنى هالده عليك في البيت الثاني على هيئة وصفه التي كان عليها في البيت الأول ، وأن لا فرق ولا فصل ولا تباين بوجه من الوجوه ، وأن حكم البيتين - مثلاً - حكم الامتنان قد وضعها في اللغة شيء واحد ، كالليل والأسد . ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقوله العقلاء في الشئين يجمعها جنس واحد ثم يفرقان بخواص ومزايا وصفات كالخاتم والخاتم ، والشنف والشنف ، والصور والصور ، وسائر أصناف الخلق التي يجمعها حسن واحد ، ثم يكون بينها الاختلاف الشديد في الصفة والعمل» .

لكن قضية النقاد لم يلتزموا إلى هذا الخلاف في الصورة الشعرية وظلوا يشعشعون عن المعنى المهرج ، فإذا التفتوا إلى شيء من ذلك قالوا : إن للشاعر فصل الإضافة ، أو فصل احتزال المعنى في بيت وقد كان في بيتين ، أو عبروا تعبيراً انطباعياً عاماً عن إحساسهم بحسن صياغته ومن ذلك قول الأمدى إن بيتي أبي تمام :

أما الهجاء فسدى عرشك دونه
وللدح فبك كما هلمت جليل
فأذهب فأنت علق عرشك إنه
عرشي عززت به وأنت ذليل

مأخوذان من قول هشام المعروف بالخلو ، أحد الشعراء الصريين بسبيلك والذليلك كسبت عرا

وبالمنموم اجرب على الخواب

غافلا عما في بيت هشام من غريب . وما في بيت أبي تمام من حركة
والجاء على المقالة الطريفة من شعري التي الأول والتعبير «فأنت تطلق
عرضك» ثم لقائمة الأخيرة التي هي «العب» والعجب عند الملتقى في
الخطر الأخير «عروض عززت به وأنت دليل»

وموله أنصا إن ن غام قد نجد بشه شعبي

وقد ظلمت عقبان أعلامه ضحى
بعقبان طير في الدماء بواهل
قامت مع السرايات حتى كساها
من الجيش إلا أنها لم تقابل

من قول مسر بن

لقد عود الطير عادات ونقص بها
فهن ينسفن في كل فرجل

مكتوبا من التعليق بقوله «فأني في المعنى زيادة» «أحدا عليه مع
ذلك أنه «جاء به في بيتين»

ويرى الآمدي أن الشاعر قد أخذ قول النافذة يصف يوم الحزيم

تسبى كواكبه والشمس طالعة
لا السور نور ولا الإطلام إظلام

فدل وذكر صوة البار وطمة الدخان في الحزيم والديق وحفيرة

صوه من السار والظلماء ضاكفة
وطمة من دحان في ضحى شجب
والشمس طالعة من ذا وقد أفلت
والشمس واجبة من ذا ولم نجب

ولاشك أن بيت النافذة يقع دون بيت أبي تمام الأول وما يفسر من
معارفة بدنية وما في وصفه الضحى بالشحوب من أصالة

وهكذا لم يستطع الآمدي أو غيره من النقاد مع تحرهم والتعاضد
إلى ما «أضاه» شعر اللاحق معنى من شبه من «الشراء» أن يقدروا
نصورا كاملا لفهم السقرة أو علاقة المعنى فيها بالصورة الشعرية . وظل
تناولهم لها قائما . كأعطب تناولهم لقضايا النقد . على تلك النظرات
عربية التي قد ناقص الدقة فيها شبه أحيانا لسانها في مواضع مختلفة
من كتابه

ومن مظاهر تأثير النقاد بواقع الشعر العربي فهمهم للعموص في
لشعر . فقد كان الشعر العربي في أغلبه واضح الدلالة «غريب اللأني» «لأنا
وأنا في بعض أبيات أبي تمام شيئا من العموص لم يرض أغلبهم عنه
واقصروا في مناقشته على أبيات مفردة من ذلك الشعر فلم يلحوا ما كان
تكرر أن يصلوا إليه من «نظريات» حول العموص للتصل بالمر . وقد
يحد في بعد معنى عدوة ه أو عبارات هناك تحتدح حياء «المعنى»
نكنا حد كثير مما يناقشها في الطريقة والتصديق . وفيها خلاصا صيفا لفهم
العموص كي في دور عبد القاهر في أسرار اللأنة «ومن المراكز في

الطبع أن الشيء إذا بيل بعد طلب له . أو اشتدق به أو معناه حسن
نحوه . كان منه أحلى . وبالميزه أوى . فكأن موقعه من الحسن أجل
والطيف . وكأن به أصى واشتدق . فإن قلب شحب على هذا
يكون التعبد والتعمية وبعد . فكأن معنى عموص مشدق
ورائدا على صفة . وهذا خلاف ما عليه الناس . ألا تراهم يقولون
الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسيق من لفظة إلى صمك ؟ فالجواب أن
لم ترد هذا الحد من الحب . وإنما أردت لفظة تسمى صمك إليه في نحو
ذلك . فإن منك بعض دم الغراب

وهو . ثم امتشهد به من شعره لا بعد عنه في دلالات
الإعجاز . وظل رأيه في العموص محصورا في حسن والأسطرة
والكناية

ولا يخرج صاحب الوساطة عن هذا الرأي محدود في العموص
فيقتصر على ما أسماء أبيات المعاني . يريد ما أبياتا تنصت «معنى» لا
يفهمه «السامع» إلا بعد كذا وطول تفكير . ولو كان التعبد وعموص
المعنى يستطاع شاعرا لوجب الأبروي لأبي تمام بيت واحد . فإن لا يعلم
له قصيدة تلم من بيت أو مستغن قد وفر من لتعبد حصص وأسد بها
لعمها . ولذلك كثرة الاختلاف في معانيه . وصار مستخرجها نانا مفرد
ينسب إليه طائفة من أهل الأدب . وصارت تطرح في المعنى
مطابقة أبيات المعاني وألفار المعنى . وليس في الأرض بيت من أبيات
المعاني القديم أو محدث إلا ومعناه دمع مسر . ولولا ذلك لم يكن إلا
كميرها من الشعر . ولم نمرد فيها الكتب المصنفة وتشتعل «مستخرجها
الأفكار المارة» . وعلى هذا السج سارحازم القرطاجي فحدث عن
دواعي العموص وردة أحيانا إلى اللفظ وأحيانا إلى المعنى موصفا كيف
يتجبه الشاعر مادام غرضه البيان عن معانيه . . . فيجب فما كان
هذه الصفة [من العموص في المعنى] أن يعهد في تسهيل العبارة المزدية
عن المعنى وسطها حتى يقابل خطاؤه بوضوحها وضوحه بياها . حتى
تلغ الغاية المستطاعة في ذلك . فإذا اجتهد الشاعر في ترفية العبارة حلقها
من البيان وقصد بها الإيضاح غاية ما يستطيع فقد أزال عن نفسه اللوم
في ذلك ونقل عبء التفصير . ووجب عنده في خفاء المعنى إذا لا يمكن أن
يصبره في نفسه حليا . . . ويجب أيضا على الشاعر فما لم يمكنه أن يبين
عنه حق الإبانة أن يقرر ذلك المعنى بما يتناسب ويقرب منه من المعاني
الحلية ليكون في ذلك دليل على ما انهم من ذلك المعنى . . . وأما ما
يرجع إلى اللفظ مما يوقع في المعاني غموضا واشتكالاً فمن ذلك أن يكون
الأنفاظ الدالة على المعنى . أو اللفظة الواحدة منها . حوشية أو غريبة
فيوقف فهم المعنى عليها والواجب على الشاعر أن يتجنب من هذا ما
توغل في الحوشية والغريبة ما استطاع حتى تكون دلالاته واضحة على
المعاني

على أن للقرطاجي رأيا آخر في العموص والغربة يناقض هذا
ويقرب من المفهوم الحديث . ويمثل اختلاف بين رأيين . «شعر»
من تناثر أقوالهم في القصيدة الواحدة وتناحدها حتى لحد في حيانا أراي
ونقيصه . فهو يقول بعد ترجمته للشعر وعائنه «بعض صفاته» . وكان
ذلك بتأكد مما يقترن به من إغراب . فإن الاستعراب والتعجب حركة

ليس إذا اقتربت محركها الخفية قوى أمعائها وتأثيرها فأفصل الشعر
ما حسنت محاكاته وحيثه وقويت شهرته أو صدقه أو حتى كدسه وقامت
عرشته .

الناقة والعير ، أو يرد على المياه العذاب الخوازي لأن المتقدمين وردوا
على الأواحي الطوامي ، أو يقطع إلى للمدوح صابت الرحسن والآس
والورد ، لأن المتقدمين جروا على قطع صابت الشيخ والحوة والعرارة .

وهذه الدعوة الصريحة إلى الزيف تدل على ما بلغته تعاليد الشعر
الخاهل من سيطرة حتى أصبحت أصولاً منه لا يجوز الخروج عليها إلا
بغير مرسوم . فليس فيه يريد للشراء المحدثين أن يحدوا ، لكن في
داخل ذلك الإطار العام من تعاليد الشعر الخاهل . فإذا تجاوزوه كانوا
قد خالفوا أصلاً مزمعاً من أصول الشعر . لذا يقول بعد البصر
السابق : « قال حلف الأحمر . قال شيخ من الكوفة . أما عجبت من
الشاعر قال . أتيت قبصوماً وجنجاناً » فاحتمل له . وقتاً ما أتيت
إجاصاً وظاحاً . فلم يحتمل لي . » وليس له أن يقبس على اشتقاقهم
فيطلق ما لم يغلّفوا .

وقد رأينا كيف أقام الأمدى موازنته على هذه الأقسام التقيدية
للقصيدة ، بمنزلة أنها مازالت « الأصل » الذي يبنى عليه بيتع وروب
كانت قد قلت حيثذاك في قصائد العباسيين .

وكذلك يحم القرطاجي وصية أبي تمام إلى البحري بقوله : « وجمعة
الحال أن تختار شعرك بما سلف من شعر الماضي ، لما استحسنه العلماء
فانصده ، وما تركوه فاجتبه ، فرشد إن شاء الله . »

وفتولاه التفاد أساليب متأثرة بتأثير « البصر الفنى » في ذلك العصر .
بمطالعة بالسجع والرمادفات والعوامل و ردوا - الخيل حتى في نظمه . من
أدق المسائل البلاغية ، فتثير كثيراً من الفلق عند مدارس حديث حتى
يرد أن يتبع فكرة الناقد معروضة في أسلوب محكم مستقر . وقد رت
مما دح من هذا الأسلوب فيما التيساه من أقوالهم ، ومنه على سبيل مثال
قول عبد القاهر في أسرار البلاغة ، في فصل الاستعارة : « ومن العصبية
الحامدة فيها أن تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستحقة ، تريد قدره
بلا ، وتوجب له بعد الفصل فصلاً ، وإثبات لتحد اللفظة بواحدة قد
اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع ، ولها في كل واحد من
تلك المواقع شأن مفرد وشرف مفرد وعصبية مرموقة وخلاصة مرموقة . »

ومن خصائصها التي تذكر بها ، وهي عنوان مدفيا ، أنها تعطي
الكثير من المعاني . باليسر من اللفظ ، حتى يخرج من الصلابة الواحدة
عقدة من الدرر ، وتجنح من المعنى الواحد أنواعاً من المر . وهي أمد
مبدانا وأشد افتناناً وأكثر جريانا وأعجب حسنا وإحساناً ، وأوسع سعة
وأبعد عمراً من أن تجمع شتىا وشعوبها ، وتخصر قومها وخصوبها ، نعم .
وأشعر سحراً . وأملأ بكل ما يملأ صدرا ويميع عقلاً ، ونأسس بفت
ويؤمر أساً ، وأهدى إلى أن تهدي إليك عذارى قد تحب في خيال
وعنى بها الكمال ، وأن يخرج لك من بحرها حر هرب . ههنا خواهر
مدت في الشرف والعصبية بأعلا لا يقصر ، وأمدت من الأوصاف الحسية
محاسن لا تترك ، وردت تلك بصورة الخجل وهكلها إلى مستم من
الحجر ، وأن تثير من معدنها زهراً ثم تر مثله . ثم يصحح في صاعدت
تعطل الخلل وتترك الخلل الحقيقي ، وأن بذلك على خمسة بعض
بأنس إليها الدين والدسا ، وشرائفها من شرف الرتبة عليها ، وهو
أجل من أن تأتي الصفة على صفة حاد ومسؤول حمة حاداً .

« من يرى مدبر مدونه . » أحكامه ما كان للشعر الخاهل من
سبيل على شعراء والتدود . « من صقل الشعراء مواهبهم واستعدوا
معرفة . » لأسباب شعرية . ومنه استمد انتقاد كثيراً من
أحكامهم على لأعاط والمعنى . « البصرة والنشيه والخبيصة والمخار
والوصح والعموص وغير ذلك من عناصر الشعر . وأوجروا تلك
العناصر في أسنوه عمود الشعر وقاسوا كل جديد إليه . فإذا أرادوا
لأنفسهم يحدود وحدود نه أصولاً في القديم ، وإذا هاجموا حديثاً
رموه . » خلاف ، عنه العرب . وقد دار الحوار بين أنصار أبي تمام
وبحري في أغلته حول هذا المفهوم . فقد حصوم أبي تمام « إن كان
هذا شعراً لما لائقه العرب باطل » وقالوا من البحري « إنه ما فارق عمود
الشعر وطريقته المعهودة ، مع ما تجده كثيراً في شعره من الاستعارة
والنحيس والمطابقة وانفرد بحس العبارة . » وقاربوا بين
استعارته المعيدة . وما جاء في الشعر القديم من استعارات مرمقة
المحدد .

وكذلك علل صاحب الوساطة كثيراً من مالمات المنفى باختلافه لظائر
ها في الشعر الخاهل وقارن بين هذه وتلك مونتجاً لشاعريه . فإذا سمع
الحدث من قلوب الأرب .

ألا إني غادرت بها أم مسالك
صدي أيها تذهب به الريح يذهب

وقول آخر من المتقدمين

وبو ان ما أنقبت منى معلق يعود ثام ما فأؤد عودها
جسر على أن يعود

أسر إذا بحث وداب حصى لعل الريح تسلي بي إليه
وسهل لأن الطيب الطريق فقال

وبو قسم الطيب في شق رأسه
من القم ما غيرت من خط كاتب

كوي بحسى محولاً أني رحل لولا محاطني إياك لم تروى
وعر حصر مصر لسطان سائد الشعر القديم تلك الردة المعجزة التي
سعاد مدى من قبيعه قوته انه كنه . متصراً للحيث ، وفكل قديم
كان حديثاً في عصره . إذ يقول بعد ذلك في موطن آخر من مقدمة كتابه
٤٣ « وليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه
الأقسام »

يريد أقسام القصيدة العربية المتعددة المتعددة [فيقف على منزل عامر .
أوريكي عبد شديد البيان . لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم
العالي . أو يرحل على حجر أو يفل وبصفها ، لأن المتقدمين رحلوا على

وبعد ، فلم يكن المقصد أن يردى عما أعطاه هؤلاء النقاد من دراسات فيها كثير من المعرفة الواسعة بترانيم جيداً من الشعر والنثر ، وخطبة إلى كثير من أسرار اللغة وألوان تعبيرها ، بل قصدنا إلى الدراسة الموضوعية لكي نضع ما خلفه هؤلاء النقاد في موضعه بالنسبة إلى ألوان أخرى من تراث الفكر العربي أكثر إحاطة وأعمق نظر ، وأقرب إلى مناهج البحث العلمي ، وأن يسهل على المخاطر التي يمكن أن يقع فيها القارئ الحديث إذا أسقط على هذا التراث ثقافته الحديثة ونظرياته بنقد المعاصر ، محاولاً أن يجمع من تلك الأشتات المتناثرة مذهباً نقدياً متكامل الجوانب ، إذ لا بد لخل هذا الناقد أن يتصف الدؤب إلى كثير من الأحيان ، ويختار من هنا وهناك شذرات مما يمكن أن يقيم به نظريته ، متجاهلاً ما يمكن أن يتأصلها أو يتعارض معها . ولا يمكن أن يسبب إلى عصر من أحصى عصور الحضارة العربية « نظرية » نبي على أراء جريئة متفرقة في وقت كان هناك للعرب « نظريات » و« مذاهب » كثيرة شامنة وكاملة في الفقه والتفسير والكلام والنحو وغيرها من العلوم .

وعلى نقيض هذا الأسلوب المبهرج يصادف الدارس أسلوباً آخر عند حارم القرطاجي فيه كثير من التواء العارة وعموض المعنى حتى بعد أن يحاول توضيحه في « الإيضاح » . ومن مادحة قوله : « كل قول قصد به محاكاة شيء وسجي بذلك حتى من الأعراس فإنه يجب ألا يتعرض فيه إلى ما هو ألبس بمصايد الشيء المحاكى به وأحصى به ، أو أحصى مناسب مصايد ، وألا يتعرض في تحييل جال الشيء المحاكى به إلى ما هو محال مصايد ذلك الشيء أو مناسب مصايد ، وألا يتعرض في القول ومادل فيه إلى ما هو أحصى بمصايد العرض الذي نحي به سبحانه أو إلى ما هو أحصى مناسب مصايد ذلك العرض ، وألا يتعرض فيه إلى لفظ له حُرِفَ بها بصاد المعنى الذي دلّ عليه أو العرض الذي حُيَ به سبحانه أو الشيء الذي قصدت به محاكاته أو إلى ما يناسب مصايد جميع ذلك ، فإن التمرص في القول لما بصاد معناه ومدلوله وغرضه أو إلى ما يناسب تلك المصايد ، أو إلى ما له حُرِفَ في شيء من ذلك ، ضروب من التصريح . »

● هوامش

- ١ - المرونة من ١٢٦ - ١٥٤ من ١٥٤ - ١٦٤
- ٢ - الموازنة من ٢١٠ - ٢١١
- ٣ - الرضاغة من ٣١٠ - ٣١١
- ٤ - الوساطة من ٢٢ - ٢٤ من ٢٤
- ٥ - نقد الشعر من ٢٠ - ٢١
- ٦ - نقد الشعر من ٢٨ - ٢٩ ، ١٢ - ١٣
- ٧ - نقد الشعر من ٩٨
- ٨ - دلائل الإعجاز من ٢٣٧
- ٩ - أسرار البلاغة من ٢١٢ - ٢٤٨
- ١٠ - دلائل الإعجاز من ١٠٢
- ١١ - حيار الشعر من ١٧
- ١٢ - دلائل الإعجاز من ١١ ، ١٢
- ١٣ - دلائل الإعجاز من ١٠٩ - ١١٠
- ١٤ - أسرار البلاغة من ٧
- ١٥ - دلائل الإعجاز من ١٧
- ١٦ - نقد الشعر من ١٧٨
- ١٧ - صياح البناء من ٢٦٨
- ١٨ - دلائل الإعجاز من ٢٩٧
- ١٩ - دلائل الإعجاز من ٢٦
- ٢٠ - دلائل الإعجاز من ١٢
- ٢١ - الرضاغة من ٣٣٥
- ٢٢ - الصداغة من ١٨
- ٢٣ - الصداغة من ٢١
- ٢٤ - دلائل الإعجاز من ٤٣
- ٢٥ - دلائل الإعجاز من ٢١٦

مراجع البحث

- ١ - أسرار البلاغة - عبد القاهر الجرجاني - دار المعارف ١٩١٧
- ٢ - دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني - دار المعارف ١٩١٧
- ٣ - شرح ديوان الحماسة - القزويني - لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١
- ٤ - النثر والشعر - ابن قتيبة - خصيص لمحمد شاکر
- ٥ - كتب الصائغين - أبو حلال العسكري الخليلي ١٩٥٢
- ٦ - كتاب نقد الشعر - غسان بن جابر - الدبي ١٩٩٨
- ٧ - حيار الشعر - أبي طائفة - المكتبة التجارية ١٩٥٦
- ٨ - صياح البناء وسراج الأدياء - حارم القرطاجي - تونس ١٩٦٦
- ٩ - الموازنة بين أبي تمام والبحتري - مطبعة حجازي ١٩٤٤
- ١٠ - التوشيح - القزويني - دار البحوث مصر ١٩٦٥
- ١١ - الرضاغة بين النسي ونحوه - علي بن عبد الكريم الجرجاني - صبيح القاهرة

المهية المصرية العامة للكتاب

ترحب بكم دائماً في مكاتبها

بالقاهرة والمحافظات

القاهرة

١٩ شارع ٢٦ بيوت ٨٤٨٤٣١

٥ ميدان عربي ب ٧٤٠٠٧٥

١٣ شارع المتدنان

لاب الأحمر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧

مراكز التوزيع الداخلي



• مركز شريف : القاهرة :

٣٦ شارع شريف ت ٧٠٩٦١٢

• مركز المحالة : القاهرة :

٤٩ شارع كامل صدق (المحالة)

• مركز الإسكندرية : الإسكندرية :

٤٩ شارع سعد زعلول ت ٢٢٩٢٥

الوجه البحري

• محطة لكزى ميدان محطة

• ططا ميدان الساعة ت ٢٥٩٤

• دهبور شارع عبد السلام التاقل

• المنصورة • شارع الثورة ت ٦٧١٩

الوجه القبلي

الحيزة : ١ ميدان الحيزة ت ٨٩٨٣١١

اسيوط شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢

المنيا شارع اس حب ت ٤٤٥١

أسيوط السوق اسياحي ت ٢٩٣٠

مركز التوزيع الخارجي بيوت شارع سودا - بناية حمدي وصالح ت ٢٩٠٠٩٩ - ٢٥٦٤٩٢

النحو والشعر

قراءة في دلائل الإعجاز

□ مصطفى ناصف

ظهر في القرن الرابع على الخصوص الطموح إلى إقامة فلسفة لغوية شارك فيها النحاة بأكثر مما شارك فيها طائفة من النقاد وما يزال استطلاع سمات هذه الفلسفة من أهم فصول الدراسات العربية القديمة وأكثرها تشويقاً. وما أكثر ما قيل في حيويتها، وما أقل ما قيل في انتقادها.

وقد ظهر لنا من خلال تتبعها أن متقدمي الدارسين ميروا بين معينين اثنين على الأقل للنحو، فقد كانت صناعة النحو تعرف في معظم الأحيان في ضوء التمييز بين صحة الكلام وخطئه، وكان هذا الخطأ يسمى أحياناً باسم اللطياء.

ولكن هناك معنى ثانياً للنحو شغل بعض العقول، وهنا نجد أن مشغلة النحو ليست هي التمييز السابق المزعوم، وإنما هي تمثيل الخبرات المتنوعة بأساليب العربية أو تراكييبها، فاللغة العربية ذات رسوم أو هياكل يجب البحث عنها، هذه الرسوم ألهمت منذ القدم سيويه ومن الواضح أن التفرقة بين المفهومين ممكنة ومنمحة، فالخبرة بالتراكيب تبدو من بعض الوجوه غرضاً يراقب سرعة ما يدخل بابها بحث في أعماق بعيدة.

إلهم أن الترجمة هي حركة بين لغات وتراكيب وأصاطير ذهنية متعاقبة. ومن أجل ذلك يجوز أن يحرص المعنى للتعبير في مناطق كثيرة، ويجوز أن تزيد الترجمة وتنقص، ولأن تقدم وأن تؤخر، ويجوز أن يحل بمعنى الخاص والعام. ذلك أن كل لغة تشك أن تكون نصاً متعلقاً على نفسه من بعض الوجوه.

وفضلاً عن ذلك فقد لاحظ الباحثون أن أهم ما يشغل عقل الإنسان لا وجود له عمود من اللغة، فالبحث عن ظاهر العالم وباطنه إذا كان قد نما عند الإهريق من الحائر أن تكون هناك علاقة ما بين طبيعة هذا البحث واللغة اليونانية ذاتها.

لقد لوحظ في هذا المجال أن قولنا إن حقيقة مضمون الأسم لا يخلو من إسراف، فإذا انتقلت الحقيقة أصبحت طائفة من الحقائق وليست حقيقة واحدة، وكذلك الحال في المطلق، فهو أداة للغة، ولا يمكن أن يوجد انفصال تام بين المطلق اليوناني واللغة اليونانية.

وهكذا يلاحظ أن الفلسفة اللغوية نشأت ونمت في ظل المعد عن موضوع التمييز بين صحيح للكلام وخطئه، نشأت ونمت في ظل

وقد نظر كبار النحاة أيضاً إلى أن الخبرة بتراكيب العربية هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تعبّر بها اللغة، وبعبارة ثالثة أدرك النحاة أن هناك اتحافاً بين ما يسمى تراكييب وما نسيبه باسم المعاني أو لمخاطر، فالمعقولات العامة لم تكن عائقاً يعوق النحاة دون الإحساس الواضح أو الملمح بالصلة المتبادلة بين ما كان يسمى أحياناً باسم المعنى وما يسمى باسم اللفظ. وظل إحساس النحاة بالاختلاف في إدراك المعاني حاضراً يجرهم إلى التمييز بين التراكيب أو التنوع القائم في بنية اللغة. ظل إحساس النحاة قائماً بالعلاقة المتينة بين ما يسمى باسم اللغة وما يسمى باسم الأغراض أو المعاني. ومن الحق أن تتبع هذه الصلة أمر مرهق، ويجب على الأقل ملاحظة الحدود التي تميز الفكر القديم عن الفكر الحديث، فإسباغ المزاي دون قيد ليس من الفقه العلمي في شيء..

ومما يمكن فإن العلاقة بين اللغة والفكر ألهمت من بعض الوجوه هؤلاء النحاة. ذلك أنهم مطروا في الترجحات التي قام بها الملاسفة إلى اللغة العربية، وحيل إلى بعضهم نوع من الشك، من الناحية النظرية على الأقل، في مدى دقة بعض هذه التراجم وكما ألدائها وإحلاصها. وقد بيت هذا الشك، كما يقول الآن، من حيث نظري لا عملي، فقد حبل

ملاحظات بعضها مقتضب موحز حول ما صنعت الترجمة من لغة إلى لغة إلى ثلاثة ، وحول إعطاء اللغة العربية ما تستحقه بعد أن استعالت عليها أطوار التلو واسيعات ثقافات مختلفة

ولكن أكثر الجوانب استحقاقا للشرف هو ما قام به النحاة من مناهضة المداطقة والمتعصبين ، فقد زعم النحاة في وجه هؤلاء أن صناعة المعنى هي بحث عن المعنى وليست اشتغالا بالألفاظ ، وقد خامر بعضهم عن الأقل شك في عبارات مشهورة مرددة تنطوي على مفارقة صفة سريعة ، كمثل زعمهم بأن المعنى أشرف من اللفظ

درك النحاة أن صناعة البحث عن المعنى وتعمق اللغة أمران يشرف أحدهما على الآخر ، وحيل إليهم أن من الضروري التمييز بين لأغراض التي نهض بها اللغة ؛ فهناك تمييز طفيف مهم بين كلمة لإعراب وكلمة الحديث ، بين الإحار والاستحار ، بين النداء والتمني وهذه كلها أنماط فكرية يجب تعمقها ومعاودة البحث فيها ... إن النظام المنكري لغة من الأهمية بمكان في إحساس بعض النحاة في القرن الرابع ، ولكن الذي أضر بهذه الفلسفة إلى أبعد مدى هو ذلك الغير الذي كان شائعا : كان المعنى يرتبط بفكرة الثبات ، وكان يرتبط في بعض الدراسات الفلسفية بكلمة العقل . وكانت كلمة العقل ترتبط في أخرى بكلمة الإلهي ، ومن ثم وجدنا مبدأ التنازع يعود إلى أصل إمكانات شخصية ، فاللفظ في نظر بعض الفلاسفة بالذات ثابت ، وهو مرتبط بالطبيعة ، والطبيعة آثار يتلو بعضها بعضاً وهكذا نشأ الخلاف بين مصطلحي الطبيعي والعقلي ، فكيف يمكن أن يطمئن المرء إلى ثبات فلسفة سناً في هذا العالم الذي يمتلئ فيه ما بين الطبيعي والعقلي لكن هذا الانعزال أو التنازع كان جزءاً خطيراً من مشاغل العقل العربي في إطاره الفلسفي . ومما يكن من أمر فقد لاحظ النحاة أن من الممكن إدراج بعض التعديلات في هذا المبدأ ، فوحيل إليهم أن المكشف عن المعنى لا يمكن استكمالها بغير أدوات لغوية . وهذه الملاحظة لو تتبعها لنحاة بعيدا لكنت قد سأتح حصيرة في إدراك معنى الفلسفة ذاتها ، لكن حسبنا ما فانه بعض النحاة في حجب المنطقيين ، وحسبنا ما لاحظوه من أن الخبرة بمعنى من المعاني هي تجربة لغوية من الطراز الأول ، ومن هنا نشأت هذه المباحث التي أريد بها فتح باب واسع للدراسة ، وحاول عبد القادر العرجاني في القرن الخامس - كما سنقول - التوصل بمسألة كبيرة

ومن المهم أن المسائل الخاصة بفلسفة اللغة نشأت من الناحية العملية في ظل بعض التمييز بين الوظائف اللغوية ذاتها ، فقد كان من البسير ملاحظة ما نصحه ابنه بالمعنى أو المراد ، وكانت بعض الألفاظ مثل السحابة والإمتاع من قبيل حذمة ما يسمى باسم أشياء الحقائق وهكذا مير النحاة أنفسهم بين الحقائق وأشياء الحقائق ، وإن كانوا في موضع حر لا حصراً أن حقائق إذا انتقلت من لغة إلى لغة ففرست بالاستحالة والتغير . ولولا أن كلمة المعنى ارتبطت في ذهن بعض الفلاسفة بفكرة العقل والإلهي لأمكن أن تأخذ هذه الفلسفة طريفاً آخر

ومما يكن فقد ميز النحاة بين الأغراض ، ولاحظوا على وجه ما مدخل اللغة في التعبير عن الحقائق ، ولاحظوا كذلك أن التفكير

محتاج إلى اللغة وإن كانت هذه الملاحظة غامضة إلى حد بعيد . فقد كانوا يطمحون إلى إقامة هكل من الدراسات بحقق المعنى باللغة ، أما مدى نجاحهم في هذه المحاولة فشيء آخر

حتى إذا جاء عبد القاهر تلقى هذه الملاحظات وتبع فيها التفكير ، وترك كتاباً مشهوراً هو دلائل الإعراب . ويكاد يكون هذا الكتاب أهم ما كتب في اللغة العربية على الإطلاق . ويذكر أن الإلمام به فريضة مطلوبة لكل دراسة لغوية يعيها الإحساس بصعوبات الكتابة وداء تميز التراكيب بعضها من بعض وتعلقها بالمعنى

كان عبد القاهر يريد أن يجعل للنحو مفهوماً ثالثاً مبرراً بعيداً عن هذين المفهومين السابقين . كان المفهوم الأول كما رأنا غير صحيح من الناحية ، أو الخطأ من الصواب . وكان المفهوم الثاني هو ما يسمى باسم سجع العرب في التعبير . وكلمة السجع هي في نفسها كلمة غامضة - كما ترى - ولكنها قد تنطوي بعد الإلمام على ضرورة أشبه بـ طابع فلسفي

وكان المفهوم الثالث هو الذي حاوله عبد القاهر ، وما يرب هذا المفهوم موضع تعليقات كثيرة أكرها إيجازاً ونقها سجعاً كان من رأي عبد القاهر ضرورة مراجعة التعريفات السابقة وإعادة النظر فيها ، وكل تعمق في الموضوع يسمى بالضرورة إلى طرح مسألة التعريف ، والتعريف ليس مبدأ التفكير ولكنه ثمرته وعاقبة المعاناة الشخصية الطويلة

كان عبد القاهر يقول : إن النحو هو نظم الكلام ، وكان يرى كلمة النظم أوضح قليلاً من كلمة النحو ، ذلك أن كلمة النحو قد تشوبها الغنابة بالإعراب أو تغيير أواخر الكلمات ، وإن كانت أواخر الكلمات ذات صلة وثيقة بنظام الكلمات . ولم تكن كلمة النظام لشائعة بيننا الآن جزءاً من الحساسية اللغوية العامة في القرن الخامس ، واستعمل عبد القاهر بدلاً منها كلمة النظم ولا يمكن أن تكون كلمة مفردة منها علاشاً كافية في كشف العبار في مجال من الدراسات عرف في يوم ما بأنه نصيح واحترق

حاول عبد القاهر بإسداء مفهوم تعلق الكلمات بعضها ببعض كيف تتعلق الكلمات وكيف تكون الواحدة بسبب من الأخرى . هنالك رجوع عبد القاهر إلى النحو القديم الذي يؤمن بأن تراكيب العربية تقبل المهم في ظل المقولات للثبابة من مثل المبتدأ والخبر ، الفعل والفاعل والمفعول ، الممت ، البدل ، عطف الياء ، الحصنة المؤكدة وغير المؤكدة ... أي أن ارتباط الكلمات بعضها ببعض أخذ يتم في نطاق المقولات النحوية السابقة ، ولم يحظر بدهن عبد القاهر الزعم بأن تراكيب الكلمات معناه إحداث ثورة في المقولات النحوية . فقد كان ذلك وما يزال هيباً وليس من الصواب أو الشرف في شيء أن يطالب باحث ذكياً في القرن الخامس بما عجز عنه الدارسون حتى القرن الرابع عشر الهجري ولترك هذه الملاحظة إلى ملاحظة أخرى

قد يبدو تراط الكلمات أمراً بجليه العرف أو العادات اللغوية الشائعة في المجتمع . وقد يقال إن الإنسان يطلق كما يطق غيره . وتسطر عليه - إلى حد بعيد - عاطفة المحاكاة . قد يجعل إلينا أن تعلق الكلمات بعضها ببعض رهين بالعادات اللغوية التي يكتسبها الفرد من

الدوائر ذات السلطة في المجتمع . لكن هذا المرض قد يصدق على بعض الاستعمالات دون غيرها . وهذه هي نقطة البدء التي بدأ بها عبد القاهر بحثه . وبدأ لعبد القاهر أن تعلق الكلمات بعضها ببعض عما كان يسميه باسم الأفكار اللطيفة . وكلمة الأفكار اللطيفة كانت تعني - فيما عطين - ما تعنيه الآن كلمة فن . ولولا هذا التحديد لأمكن أن يدخل أربع على بعض المصطلحات المستعملة في الكتاب . ليس هناك بأس في أن تصور أن كلمة الأفكار أو الفكرة أو المفهوم الثابت يراد بها صناعة من أو عدد القدح . ومن هنا نجد أن مصطلح الكلمات بعضها ببعض جزء أساسي من البحث في فن الشعر . وأن النقد الأدبي ظل إلى القرن الخامس باعتزف عبد القاهر حالاً من التديففات أو التفتعلات الممهدة التي نستطيع بواسطتها إلقاء الأصواء على الشعر من حيث هو لغة

وبعبارة أخرى أدرك عبد القاهر أن هناك كلمات مبهمه مثل الحلى والألفاظ والتحسين ، وأن من الواجب اطراحها من أجل إقامة فكير واضح يستطيع بواسطته موازنة الشعر . أدرك صاحب دلائل الإعجاز أن النقد العربي يحتاج إلى فلسفة لغوية تابعة من الشعر ، وأدرك أن السبل إلى ذلك هو إعادة النظر في التراث النحوي ، ومحاولة التمييز بين مستويات اللغة المختلفة وإقامة التواصل بين ارتباطات الكلمات التي تبدو محاكاة وتقليداً للعرف وارتباطات الكلمات التي تبدو بلاغة أو شعراً

وكان الباحثون الذين جاءوا بعد عبد القاهر يقرعون عبد القاهر في إيمان ، ومن ملاحظاتهم التي تستحق الانتباه في هذا الشأن أن ارتباطات الكلمات في أي محل تصبح أن تعبر مادة فن - ثم يفسر صومى أقوامهم غير الشائعة أن الظرة إلى بكلاء معارة نحواً أو بلاغة - مظرة اعتبارية

ولي جبهة أخرى تستطيع أن تشرح هذا بأن نقول إن متقدمي الباحثين ، أو أن من الممكن البحث في كل نظام لغوي يوصف لأول وهنة بأنه من قبيل العرف السائد أو العادات اللغوية المتبعة ، أي أن كل ما نقول من كلام عادي توحد بدور الفن . لكن هذه البدور يجب أن نلاحظ صلتها الشديدة بما نسميه باسم النحو ، فالدراسة النحوية في محب الشعر مشيرة بالضرورة من الدراسة النحوية في مجالات أخرى ومن هنا يجب أن نلاحظ أنه في داخل كل لغة يوجد أكثر من نحو ، وكذلك يمكن في بنية العبارة نفسها احتمالات نحوية ، والاحتمالات النحوية تفتح الباب أمام أساليب متنوعة . وفكرة الأساليب من هذه الناحية وثيقة الصلة بالنظام النحوي الذي يمكن التراض . ويمكن أن ندعى أن الباحثين المتقدمين قطعوا منذ وقت بعيد إلى أن النحو وثيق الصلة بكل نبصرة حقيقية عما نسميه الخبرات الأسلوبية . وقد عاشت الخبرات الأسلوبية في حقول (الأدباء) حاصصة لا يتلها الوصوح ولا يعربها التحديد . وفي أكثر كتب النقد الأدبي عبارات تدل على انطباعات مبهمه لا تفيد شيئاً في توصيف النشاط اللغوي ، حتى إذا تمت لدراسة النحوية أمكن التساؤل من خلالها عن موضوع الأساليب وما يراد هذا التساؤل محتاجاً إلى مزيد من النحر ، ولم يكند أحد في اللغة العربية يرمى الدعائم البسيطة أو يسمى البدور الأولى التي أنشأ للمعبرون بالنحو العربي وصفت بالشعر .

عليها إذن أن تأمل أكثر من مرة في موضوع لاحتجاب النحوية إنه ليس نشاطاً إعرابياً محض ولكنة مفحل مهم للحيرة بلغة الشعراء . وهذه مسألة حديده بالاهتمام كيف يكون النحو جزءاً أساسياً من فن الشعر أو دراسة الأدب . ولعبد القاهر إن أهمية النحو الكبرى لا تنصحب في دلائل الإعجاز . يقول عبد القاهر إن أهمية النحو الكبرى لا تنصحب أمام كثير من الباحثين الذين ينظرون إلى النحو ومشكلاته بظرة قد يشوبها الاستحقاق ، ومن الباحثين من يرى في الاحتمالات النحوية عتاً يجب النصف منه . ولكن قليلاً من الباحثين هم الذين يلتفتون بعناية إلى تأثير الاحتمالات النحوية في بنية المعنى . والمتأملون من أسئلة يتحدثون عن التوتر الذي يمكن أن يشأ بين صناعة الإعراب من ناحية وشرح المعنى من ناحية ثانية . وهذا الحديث يعني أن صناعة الإعراب ذاتها محتاجة إلى تعديل غير قليل . ولكتنا لا نستطيع أن نتجاهل بعض ما في التراث من اهتمام يجعل أو يحاول أن يجعل الدراسة الأدبية ذات طابع لغوي حقيقي

جاء عبد القاهر فكتب كتاباً خلاصته : إذا أريد لدراسة لأدب أن تبلغ درجة من التوضيح فلا بد من إقامة رابطة بينها وبين مسائل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تركيب العبار . من النحو يمكن أن يشأ فصل مهم في علم الأدب . هذه هي القضية البسيطة ، الخطيرة التي يرفع ليوها مبحث دكي في القرن الخامس من التأمل في الاحتمالات النحوية يمكن أن يفتح الباب أمام عبارة أقوى بالشعر . ولن نستطيع أن نهم الشعر في رأى عبد القاهر ما لم نستطيع أن نحول دراسة النحو بحيث بعيداً في توصيف لغة الشعر التي ظلت توصف وصفاً مبهم في الكتبين العظيمين اللذين كتبهما الأمدى والقاصى الحرجاني . كان الأمدى والحرجاني يتحدثان عن قوة الألفاظ ، وما من ناقد تعرض للشعر دون أن يعطى إلى هذه الخاصية ، لكن قوة الألفاظ ظلت عبارة مبهمه أو بعبارة معلما ، فكيف يمكن أن نعرف ما نسميه باسم قوة الألفاظ ودعليتها ؟ لا بد لنا أن نتمعن بالنحو الذي هو روح اللغة ونظامها . ونظام اللغة العربية في داخل الشعر يختلف عن نظام العربية في النثر . ونظام العربية في الشعر والنثر يختلف باختلاف المدارس أو الاتجاهات أو بمصوور العتبة .

ماذا يكون نظام اللغة العربية أو قوامها محمل عن النحو ؟ هذا هو السؤال الذي دعا إليه عبد القاهر . وهكذا كانت البلاغة بحيرة متشعبة بالنحو . فإذا وجدت الناس يشرحون مصووص الشعر ويملكون عقولهم فيه دون احتكام إلى أنظمة نحوية فعالة فن للممكن أن نصرف عما يصحون أو أن تشكل في قيمة النتائج التي يمكن الوصول إليها

وفي كثير من الأحيان تكون إثارة القضايا المهمة أوضح من العناية بتطبيقاتها . ولم يكن من المعقول أن يبلغ عبد القاهر في توصيف هذه القضايا ملماً بعداً في معظم الأحيان ، ولكن عبد القاهر واضح كل البصوح في حنايته بالموازنة بين الأنظمة النحوية المتباينة

إن مصريات اللغة لا تنصحب في عتارج الفوارق في الاستعمالات النحوية . ومن هذه الناحية غزا عبد القاهر الشعر في عتفه إيماناً واضحاً

بأن الفهم الأدبي ظل إلى عهده أمانى مهمة لأنها لا تحسن البحث عن أدوات ، ومن أهم هذه الأدوات النحو ، فالتحوي ليس موضوعا يحفل به المشتغلون بالمثل اللغوية والذين يرون إقامة الحدود بين الصواب والخطأ أو يرون الصواب وأيا واحدا ، النحو مشغلة الفنانين والشعراء والشعراء أو الفنانين هم الذين يهتمون النحو أو هم الذين يبدعون النحو ، والنحو إبداع . وقضية الإبداع في النحو كانت غريبة إلى حد ما على أذهان الباحثين قبل عبد القاهر . النحو إذن جزء أساسي من ذكاء الشاعر وفنونه وروحه ، وليس جانبا خارجيا ولا طلاء يطلى به المعنى . النحو جزء أساسي مما يسببه نشاط الكلمات في الشعر . فإذا كان نشاط الكلمات فعلا وميداعا في الممكن أن نقول إن الشعراء يتحلون عن أنظمة نحوية كثيرة ممكنة ويصعدون إلى نظام نحوي لا يمكن الغض منه مادامنا حريصين على أن نقرأ الشعر قراءة دقيقة

هناك عبارات بالغة الروعة في هذا الكتاب ، يقول المؤلف : إن عامة انقراء يقرءون الشعر فيسلكونه في ألفاظ كالتزل والمجاء ، ولكنهم لا ينظرون إليه بنظر النحو المدع . كان عبد القاهر يرى في أنظمة الكلمات ونسبها النحوي وخلاف . والزخارف ملحق الوحدة والتنوع . كان يرى أن أنظمة الشعراء في النحو تذكره مما يصعب الفنانون في التفكيك والزخرفة وتوزيع الألوان والمسافات وما إلى ذلك . وهذه كلها مقاربات لذلك على أن عبد القاهر كان بصيرا بموضوع الإبداع النحوي

وهكذا نجد قضية دلالات الإعجاز أكثر الفصائل خطراً في حياض دراسة اللغة العربية . كتاب دلالات الإعجاز موضوعه بلاغة القرآن ولسبيل إليها . وكان عبد القاهر يقرأ هذه البلاغة قراءة متفحصاً وكان يقر وصف بلاغة القرآن بأنها بلاغة عربية . هذا الوصف دليل على أنه تعمق دراسة القرآن الكريم من الناحية الأدبية لا يمكن أن يحصل عن إقامة دراسة نحوية صالحة لمواجهة القرآن الكريم . كان عبد القاهر على مرمى خطوات قصير من الزعم بأن القرآن الكريم بوصفه كتاباً أدبياً أبدع في ذات النحو ، وخلق أنظمة خاصة به ، وسلك إلى المعاني طرائق نحوية لم يكن للأدب بها عهد واضح ، فمربية البلاغة القرآنية تعنى عنده بالضرورة ما أفادت اللغة العربية على يد القرآن العظيم من خلق أو إبداع

فالملة العربية أو النحو العربي في القرآن الكريم ليس هو ذلك النحو الذي يستعمله شاعر من الشعراء . ربما يقال إن عبد القاهر لا يقول صراحة إن لكل شاعر نظاماً نحوياً أو منطقة من مناطق الإبداع النحوي ، ولكن المتأمل في ثنايا الكتاب وتفصيلاته يمكن أن يرى دون مبالغة أن القرآن الكريم بوصفه أكبر كتاب في اللغة العربية أصناف إمكانيات إلى النحو . واستحدث طرائق في الربط بين العبارات ، وخلق مدلولات للصيغ من أجل الوفاء بأغراض خاصة .

وهكذا كانت الصيغ والتراكيب - كما وهما من قبل - شديدة الالتصاق بأهداف الأدباء الكبرى أو فلسفاتهم . وتبين لعبد القاهر أنه إذا أريد بحث المعنى الكلي أو الجزئي دون نظر إلى النحو أو التراكيب من حيث هي فعالة في تشكيل ذلك المعنى فقد ضللتنا السبيل . وهذا واضح حينما يتناول المؤلف العلاقة التي بصورها القرآن الكريم بين الرسول عليه السلام والمجتمع العربي ثم المجتمع الإنساني ، والعلاقات المختلفة التي

بصورها بين ذات الله سبحانه من ناحية والرسول عليه السلام من ناحية ثانية . لقد طلت هذه العلاقات تبحث بحول عن الصيغ ، وظلت حدود لا علاقة لها وأصبحت بلغة القرآن الكريم والمصنعة التي انتصت إليها عبد القاهر وكان يسميها أحياناً باسم العصر . ومن خلال استعانة بر كتب معية بين لعبد القاهر ضرورة مراجعة مسائل خطيرة وحساسة من مثل هذه المسائل التي أشير إليها . وكانت عبارة قرآنية من مثل « إن أتت إلا بذرة » وعبارات أخرى مشابهة موضوع تأمل صحيحة في كتاب « دلالات الإعجاز » ومن العريب حقد أن عبد القاهر ذهب إلى أن العلاقات المهمة في داخل القرآن الكريم بصورها وتخلط أدوت وكتب يرى في ظواهر من حيث الشكل في أماكن أخرى من اللغة . ولكن هذه التراكيب حينما تستعمل في القرآن الكريم تكتسب أو يوزن إلى مدلولات خاصة به . وهكذا كانت طبيعة الخطابات طبيعة لغوية نحوية

وهكذا وجد عبد القاهر في أماكن كثيرة أن البلاغة القرآنية لم تنصح انضاجاً كاملاً إلا إذا أقيمت أسس للدراسة تبدأ من النحو في خارج العمل الأدبي ثم تنتهي إلى النحو في داخله وبعبارة أخرى حديثة تبين لعبد القاهر أن الاتصال بين الدراسة النحوية والدراسة الأدبية اتصال قد يحمي على كليهما . فإذا بلغت الدراسة النحوية مصحح عطمت على الأدب وما يستحدثه في مجال الأساليب وإذا أراد دراسة الأدب أن تنجو من الكلمات المهمة والعبارات المرسنة والانصداعات الشخصية فلا بد أن يفهم بناءها عن أساس من دروس اللغة وبصورة أخرى إن اللغة أنظمة يعطي بعضها بعضاً ، ولا بد أن نعرف ما يعطيه الأدب للنحو ، ولا بد أن نعرف من وجه آخر ما يمكن أن يعطيه النحو للأدب .

هذه أحلام رجل عاش في القرن الخامس الهجري . وكان الأستاذ العقاد رحمه الله يقول : إن ألق دلالات الإعجاز ألق فريد في باب لم يسبقه أحد ، فإذا رأينا تطور الدراسات الأدبية واللغوية وتداخلها مع . وإقامة الدراسات الأدبية على عمد نحوية خاصة فلا بد لنا أن نعود بذاكرة الوفاء إلى باحث عظيم . وكل باحث عظيم يحمل في جيبه من الأحلام أضعاف ما يحققه من أفكار

وليس أماناً الآن إلا أن نتابع الكتاب في بعض مراحله حتى نعرف شيئاً صلياً عن الأسس العقلية التي قام عليها^(١) وقد اهتم الكتاب بوجه خاص بحل الكلمات وبدأ المؤلف بتسبع بعض الأمثلة التي وردت في كتاب سيويه . وكان سيويه فيما يتعلق إلى عبد القاهر لا يميز بين نحو الشعر وغيره من نظم اللغة أو أنماطها

وهذه هي الملاحظة الأساسية ، فقد كان النحو العربي لا يميز بين الشعر وغيره على حين كان الشعر طاقة خاصة يجب ألا يلتبس بشاعرها بأشياء أخرى ذات طابع صلي أو إخباري . والواقع أن بناء النظم النحوي في اللغة العربية على الشعر أساء إلى النحو والشعر جميعاً . فقد حيل إلينا أن للغة العربية نظاماً واحداً ثم خلطنا بين نشاط الشعر وغيره من أنماط اللغة الأخرى . بدأ عبد القاهر يذكر بين أورداه سيويه

اعتماد قسك من ليلى عوالده

وهاج أهواءك المكتوبة الطلل

تذكر لو كان المستوى اللغوي شيئاً آخر غير الشعر .

وليت هذه الملاحظة بالشيء لطيف في تاريخ النصف الأدبية في اللغة العربية ، ولأول مرة تقريباً يرى مؤلف أن ما يجب أن يشعر قارئ الأدب هو اللغة والية النحوية أما القصص الذي يتناقه القراء والأخباريون وما صنع لغوي بالنحوس فكل هذا شيء عرصى ينبغي ألا يرهق البحث أو يصرفه عما هو أول وأهم .

كان عبد القاهر يدرك إدراكاً ما أن مسائل الأطلال هي مسائل كتاب محدودة أبداً بها إثارة الدهشة والإحساس السحري . ركبتا الدهشة والسحر كلمتان غيبان لا تحلوان من تحديد ولا تحلوان من فائدة في هذا المجال ، فدهشة الشعراء تنق في المقام الأول أنهم يواجهون عالم سحرياً متميزاً من الواقع . والعرب أن عبد القاهر كان يرى أيضاً أن عالم الأطلال من خلال كلمات محدودة هو عالم من الصمت الذي تخرج منه - كما قلنا الآن - الدهشة والعجب والسحر أيضاً . كل هذه الآثار مرتبطة بكلمات محدودة . لقد كان المحوذاً يد حيناً دلتنا على استجابة الاعتراف بالبدل ، ولكنه قصر عن أن يبلغ بنا ما يريد من الشر لأن النحاة أرادوا بزعمهم إقامة نظام واحد يشمل كل جانب من اللغة ، ومن هذا دب القصود في أعماقهم ، حتى إذا جاء عبد القاهر رأى أن الشعر لا يصح بحسب موضوعات تؤخذ من خارجه وإنما يقسم بحسب أنظمة النحوة . واج بين وقت وآخر لا تعدد كلمات وعناوين مثل بكاء الأطلال والقمر والمديح ، وإنما مشكلته الأساسية هذه الأنظمة الخافية التي يمكن الاستدلال المبني عليها حين نقارن بين الشعر والعبارة الشعرية أو حين نقارن بين المستوى الأدبي والمستوى الإخباري ؛ في هذه المقارنة ينبغي أن نشأ نشأ أكثر مما فعل الشعراء ، ونستطرد إلى أشياء تركها الشعراء عمداً ، حينئذ قد نبدأ مسحة خاصة قوامه الكلمات التي أثر الشعر أن يومي إليها ، ومنذ القدم كان بعض الصوفية يرون أن ذكر الأشياء أقل شأنًا من إحسانها ، وكانوا يرون أن إبقاء الدلالات على مبعده طهرية من الكاتب والقارئ أمر يخلط الوضوح بأنوار العصوص إذا صحت هذه الفارقة ، وكانوا يرون في هذا الصنيع ما يسمونه صراحة في بعض الأحيان باسم الفرح . هذا اللفظ الأخير هو أشد ملائمة للتعليق الوجداني بالله ، وقد تحبب عبد القاهر نجبا لا يخلو من مغزى ، وأثر دونه لفظ الإدهاش وعاد إلى لفظ السحر . فالشاعر الباحث عن الأطلال ليس صوباً متعلقاً بالله .

ومها يكن فقد أربط البحث بمعطيه الدهشة والإحساس السحري . ذلك الإحساس من خلال كلمات محدودة في شعر الأطلال مرص من أكثر القروض إعراف وفاعلية لو أخذنا بمد من اضرب نكلمات اغتدوة . إذن لتبين لنا أن عالم الدهشة الذي هو تقيص البلى عالم لا يتفتح أمامنا إلا إذا مررنا بعمل المناطق التي أراد الشاعر أن يظل على مسافة منها

ربيع قواء أذاع المعصرات به

وكل حيران صار مائه خضل

كان سيوبه يقول في هذا البيت الثاني على الخصوص أراد

دك ريع أو هو ريع

ثم أورد مولا آخر

هل تعرف اليوم رسم الدار والظنلا

كما عرفت محض الصبيل الخنلا

دار مروة إذ أهل رأيتهم

بالكاسية سرعى اللهب والغرلا

كأنه قال (نيك دار) يردف عبد القاهر ذلك قائلا . قال شيخنا -

رحمه الله - رسم محض البيت الأول على أن الريح بدل من الضمير

لأن الريح أكثر من الظنل ، والشيء بدل مما هو مثله أو أكثر منه . فاما

أبدى شيء من أهل ما قدس لا يسر - ومغزى هذا كله أن النحاة

يعتبرهم من هذا الوجه تقرير طبيعة البدل - ثم لا يصبرهم النسوية بين

الشعر وغير الشعر ، سواء عندهم أكان الشاهد الذي يستخدم هذا

البيت أم داك انثر ، كل ما يعتنهم من الأمر هو ضرورة تقدير متناً إذ لا

يصح الانتباه إلى البدل .

ومن هنا بدأ عبد القاهر تفكيره ، وتبين له أن النحاة وقفوا عند

شعر كثير يستحق أن يقرأ بالعناية ، وأن يدرس دراسة أدبية - صحيح

أن الناحية الإعرابية قد تكون ذات منطق خاص بها ، ولكن عبد القاهر

ليس له أن ما يمكن أن يسمى حذفاً في مثل هذه الآيات ليس مرجعه إلى

ضرورة نظرية ، وإنما مرجعه إلى شيء آخر تماماً أقرب إلى الظرفية والمعطاء

والإفادة

وبعبارة أخرى يقوم الكتاب على اعتراض أساسي هو ضرورة التمييز

بين مستويات اللغة ثم يقوم على اعتراض أن النشاط النحوي في الشعر

ليس صرياً من المذاهب الجوهية ولا هو نظام أصلي حال من الدلالات .

ولا هو أيضاً ضرورة اقتضتها المادة اللغوية ، وإنما النظام النحوي أو

الحذف هنا حذف ذو دلالة ، وهو نمط من الإفادة والإصحاح ينبغي ألا

يحمل بحال ما

وراج عبد القاهر بتذكر أبياتاً غير قليلة وردت في ذكر الديار ،

وبينها أن لشعراء يقصدون بين وقت وآخر إلى نمط من الحذف إذا

ريدت الإشارة إلى الديار . هناك إذن نوع من المفارقة بين أمرين اثنين

أحدهما الإشارة من ناحية والثاني هو الحذف أو التقيص من ناحية أخرى

وكان عبد القاهر يرى أن مثل هذا الموضوع من الأهمية بمكان ،

فلم يكن مشغولاً بطائفة من القضايا الإخبارية عن الشعراء الذين تركوا

أحباءهم وديارهم ، ولم يكن مشغولاً بضرب من الانطباعات عن الحب

وما يصنع بالنفوس . ولم يكن مشغولاً بإيراد ألفاظ غريبة من شأنها أن

ترغبت في قراءة الآيات ترفيها عاماً ، ولكنه كان يرى أن قضية

الأطلال هي قضية نظام لغوي قد يقوم على الحذف كما يقوم على ظواهر

أخرى . ولكنه على كل حال تحير ظاهرة سماها باسم خاص ، وفردتها

بالعناية ثم زعم في تواضع جسم أن قضية الأطلال لا يمكن أن تدوس

عمل عن بعض الكلمات الأخرى التي تحذف ، وربما كان من حقها أن

و شعراء لا يقررون محسب من خلال الكلمات التي يؤثر بها .
وكلمات التي يؤثر بها . أهمها من كلمات أخرى تعتمد عليها اعتماداً
يخرج من باب . وربما أدى حذف الكلمات في موضوع الأطلال أحياناً
وضعه شبه سداً وإقامة حوار . ولكنه قد يؤدي في سياقات أخرى
وصيغه مقصدة إلى حد ما . وربما أدى في سياق واحد إلى تأليف مزاج
يجمع فيه العينة والحدود ، الوجدان والاشبية ، العصب والحديث .
السداً والرجوع إلى الذات . على أن هذا سوف يسوقنا إلى استطراد غير
مرغوب فيه . حسبنا الآن أن نقول : إن التأويل التحوي الذي يبنى على
نظام نثرى يعيد فائدة غير مباشرة في تبيين الخصائص التي يقوم عليها نظام
التعبير في الشعر . وكان عبد القاهر شديد الإعجاب ببيت أوردته مبيوه
في كتابه

ديارمبة إذ مي نساغما

ولا يرى مثلها عجم ولا عرب

كان كل ما يعني مبيوه أن يقول إن نصب الديار هنا على إصبار
فعل كأنه قال ذكر ديارمبة . هذا الخط من التأويل مما يقل صنده فهو
باب قد يؤدي إلى باب آخر من شرح الشعر على نحو ما أشرنا في الأسطر
سبعة . وهكذا نجد أنماطاً من الأبيات حول الديار يشبه بعضها بعضاً
من حيث أنها تعتمد جميعاً على حاسة الحذف ، تلك الحاسة التي تجعل
الديار موضوعاً محورياً قابلاً للحوار وقابلاً في الوقت نفسه لإثارة
الإحساس بزجاج الذات . وليس هذا الحدود إذن عطاء من الحل أو
الزينة ، ولا بنحجب الشاعر محسب ، كما يقول بعضهم الدارمبي .
الكلمات التي يمكن الاستغناء عنها ، وإنما يبنى بناء فكرياً خاصاً من
خلال اللغة . وبها يبدو الطلل شاخصاً أمامك إذا به يبدو من خلال
كثرت محدوفة غائبا عنك . وقد يستنتج من ذلك - من الناحية
الطرية - أن البنية البحوية السطحية صالحة للمقارنة مع البنية البحوية
العصيفة التي يعتمد عليها الشاعر . ومن خلال ما يتلوه بين هاتين البينتين
تتضح وجود الدلالة .

ربما يبدو الكتاب في بعض قراءاته المتعاملة عيباً بالأمثلة التي بدلت
اختيارها عن حساسية واضحة بلغة الشعر وقدراته التحوية إلى صرح هذا
التعبير ، وقد تكون التأويلات التي اقترحها عبد القاهر أمام بعض الشعر
أقل شأناً ، ولكن بطل الشعر نفسه يباين بالدلالة ، يؤدي لا محالة إلى
التشبيه إلى أهمية الأنظمة اللغوية المتقاة . ويمكن أن نستدل على ذلك
بمثل ساه من قول عمرو بن معد يكرب

هو أن قومي أسطقس رماهم

سطقس ، وليسكن الرماح أجرت

أجرت . طعنت اللسان من القول لأنها لم تعمل شيئاً يستحق
(لمح)

هنا يقول عبد القاهر : إن الفعل له معقول في البنية السطحية
ولكنك بطرح هذا المعقول وتشاها . أو تدعه . فيما يقول - يذم صميم
النفس لأنك مشغول بأن توفر العناية بإثبات الفعل للفاعل ، وتخلص له
العناية . وأجرت فعل متعدد يحتاج إلى صميم ليس من الضروري أن يكون
صميم المشكلم وحده

وبعبارة أخرى يقارن عبد القاهر بين البنية البحوية السطحية أو
الزينة والاستعمال البحوي الخاص أو العميق في الشعر . ومن خلال هذه
المقارنة تتضح لوحة من شرح الشعر لا يمكن بعض من شذبه من حيث
المدأ . وكم من منطقة فيه لا يتلوه عنها إلا من هذا السيل

وربما كان المرء يشعر بأن عبارة مثل التوفر على إثبات الفعل عبارة
معملة تحتاج إلى شيء من التفصيل . ولكن عبد القاهر صريح إلى حد
بعد في أن الشعر قد يحتاج إلى التعاضد عن شيء غير قليل من مقومات
الأنظمة السطحية للغة في سبيل التوصل إلى شيء قد يعجز الوصول إليه

ومن الواضح أيضاً أن إجمار الرماح - على حد تعبير الشاعر - قد حصص
له من المعنى ما لم يكن متوقفاً لواجب الأنظمة السطحية التي تقتضي أن
يكون للفعل المتعدى معقول به . ففي الأنظمة السطحية يتم المعقول به
الفعل المتعدى . ولكن من خلال الشعر قد يكون هذا أمر غير مرغوب
فيه . وقد يضللنا عما يريده الشاعر . ومن أجل ذلك يصبح معنى الفعل
في بنية الشعر ملحة مختلفاً عن معناه في البنية السطحية التي لا تتدبر
فيها العناصر تناساً واضحاً . وبعبارة أخرى يصبح ما هو ضروري نثر
أمرأ مستمع عنه وعائفاً . ويتحرر الشاعر من الالتباس بين الفعل وبعض
متعلقاته . وربما بدت الرماح من خلال هذا النوع من النظر شيئاً آخر غير
الذي كان في البنية السطحية المقابلة : شيئاً أقرب إلى الأسطورة

وربما يصح لنا أن نتأمل أكثر من ذلك في مثل آخر : يقول
نعال : «ولما ورد ماء مدين وجد عليه أمة من الناس يسقون ، ووجد من
دونهم لمرأتهن تلودان ، قال ما خطبكما قالتا لا نسقي حتى يصدر
الرعاء ، وأهونا شيخ كبير ، فسقى لها ثم تولى إلى الظل »

من هذا السياق بدا عبد القاهر حريصاً على توضيح ما كان يراه
ولاء للفعل . وبما له أن البنية السطحية عائق يعوق دون بروز المعنى ،
وربما خطر له أن يستعمل ألفاظاً مثل الروعة والحسن يعبر تعبيراً اعتباطياً
صريحاً عن القيمة . ومسألة الإخلاص بالمعنى - هنا - قد ترتبط بحياة
هاتين المرأتين . ولكنه أرباط حتى بحيث يصبح الصرع أوضح بين أمة
من الناس من ناحية وفتاتين محاولان المسقى من ناحية ثانية .

وهكذا نجد أن البنية السطحية تدخل عناصر إضافية أو تقوم على
نظام من التوسع ، الزثرة . والواقع أن هذا الأسلوب من البحث قد يفتح
الباب أمام شرح دقيق صعب لأنماط لغوية ثخاني الشعر كالقصة ، ولكن
هذه الإشارة يسمي ألا يخرج بنا عن المقصد الأساسي من هذا المقال
وقد يجرح قارئاً دلائل الإعجاز بتبعية واضحة هي أن البنية السطحية
هي أبنه صارة أو غير حقيقية بالمقاييس إلى عالم الشعر . لا يشعر بخلاف بين
نظامه والأنظمة السطحية على حين تعود هذه الأنظمة السطحية ذات
شأن آخر إذا كنا بصدد بحث لغويات القصة . والملاحظة الأساسية هي
أن الشعر صوب من العلاقات لا تتوفر في تخالجه ، وأن البنية السطحية
تؤدي وظائف الخروج من عالم الشعر . ولا شك أن الإنسان يحتاج إلى أن
يصنع علمه في روافده . لكن هذه مسألة أخرى . وأمور الشعر - على

كل حار - لا تسعى عن المفارقة بين الأنظمة السطحية وحرية الشاعر
وعالمه الخاص

ومن الممكن أن يتم هذه الملاحظات بواسطة أخرى عند أيات
عجب بها عند الفهم:

تناس طلاب العاصرية إذ نأت
 بأسجع مرقال الضحى فلق الصفر
 إذا ما أحسنه الأفاعي نجرت
 شواة الأفاعي من مثلمة صفر
 نجوب له الظلماء عين كآها

وجاجة شرب غير ملائ ولا صفر
بدأت هذه الأبيات بذلك الفعل الظلي الذي لا يمكن أن يستعمل
معناه إلا من خلال مقارنته بمائر الأفعال الظلية التي تستعمل في مثل
هذا المقام . وخاصة ذلك الفعل الظلي المشهور الذي يدعو فيه الشاعر
صاحبه إلى الوقوف على التدبير . ففعل الظلي طورا يسد إلى ألف
الآثار وطورا يسد إلى مخاطبة واحد على نحو ما ترى هنا وهناك في
واضح بين أن يطلب المرء شتا إلى صاحبه وأن يطلب شتا آخر إلى
نفسه . فسياق لفعل الظلي سابق صريح ومعقد حقا في الشعر العربي . و
بعض أجزائه يحتاج الشاعر إلى التمعق أو صاحبه ، وفي بعض أجزائه
يتناسى أو ينسى صاحبه ، ويتحدث إلى نفسه . هذه مفارقة يجب أن
تفسر لها حساب بين مدخلة إلى التمعق من ناحية إشكال المؤلف
بمعتمد من ناحية ثانية حيث يخص الشاعر إلى نفسه ، فإذا حلص إلى
نفسه استعمل هذا الفعل الظلي مرة أخرى

ويبدو اسمعنا الفيل الطيب دا ضام مثالي . ويدو صريا من
معالجة الخيال . ومن الواضح أن المرء يحقق ما يستطيع ، فإذا لم
يستطيع تحقيق شيء ناداه أو دعاه إلى نفسه دعاء ، فالعمل الطلي واضح
في الدلالة على ما يشبه المعجز والقصود ومحاولة الثبات والرسوم في مجال
بتمرض للتموج والاضطراب . وحبما يتحول الطلب من خطاب الآتيين
إلى خطاب النفس المتحدثة ذاتها بتصور معنى السياق كله تطوروا أساسياً ،
ومن خلال هذا التطور والاستحالة يتبدى الفرق بين الأطلال من حيث
هي نظام فوق الفرد أو مثالية ترفع على الأشخاص من ناحية وحاجات
لفرد الماطية إلى ذكريات تشعله عن حاجات المجتمع من ناحية
أخرى .

هذا النوع من التأمل ليس أكثر من ملاحظات تنمو في ظل الأسس التي حاول إقامتها عبد القاهر في دلائل الإعجاز فالعمل الظلي هنا - كأيّة ظاهرة أخرى - لا ينشأ من فراغ ، وإنما يستحث أفعالا أخرى ، ويحاول أن يطردها ما يحتاج إلى مثل هذا الصنيع . وحيثما نجد

(٢) الأسجد الحلي للشيخ نور الدين الطبري

(ب) مرقال الصبي يسره البحر في الضحك وهو وق الممر

(ج) العمر الحرام وقفه من الصخر.

(د) یقیناً ادا عشق لایلا ، والا قاضی حاجی مرچھو ، وفقت بہ تجرت حلوت دوا ادا
انصاف

(د) الخلعة السرّية هي الإختصاص تلبسها السر على الحاجة

فعلين متقاربين أحدهما فعل ظلي موجه إلى الدات والآخر فعل مضي
ومستند إلى العارضة بنين لنا أن هذا الماضي الذي حدث أقوى وسوخا
وأقصر في باب الماضي ، وأبعد الأشياء عن التغير وإدراك يدور الفعل
الظلي صعباً أو محتاجاً إلى الإشفاق ذلك أن هذين الفعلين يسجاوران
أو يتقاربان . ويعت أحد الفعلين بالآخر عبثاً صريحاً

ومن الممكن أن نفرد الأنثى أكثر من مرة ، وأن نلاحظ التقارب
كيف يحدث الشاعر عن الحمل . جعل الشاعر عالم الحمل مافصلا
ويسر أدل على هذه الناقصة من الانتقال من المؤنث إلى الذكر ،
والانتقال من النسوي إلى المذكر . ومن العمل الطبق والخاصي : وكلامه
أدخل في باب العقد . إلى عالم يختلط فيه العمل الحاضر بصرف من
الاستمرار والتعالي على الطلب والإحساس بالخاصي معاً .

أراد الشاعر أن يستعني عن ذكر حمل بصفاته ، ولا يستعده عن الاسم بالصفات ليس من الأشياء السيرة ، فإن في بيت الأول (أصبح مرقا الصبحي في الصغر) ثم فإن في البيت الثاني (مناجاة صبر) وهذه الصفات تعدد فتجعل هذا الجميل كائنات متنوعة لا كائن واحد ، فانظر كيف يواجه الشاعر من خلال ما يسميه البحر أشياء يصعب الاتئد إليها من خارج البحر ، إن العميرية فرد واحد ، ولكن الشاعر إذا أراد أن يواجهها احتاج إلى وصف بعد وصف بعد ثالث . وهكذا نجد أن الحمل يوشك أن يكون أكثر من فرد ، وإن تعدد الصفات أو المواقف يراد من أجل مواجهة فرد واحد أو التعلل عليه إذ استطاع إلى ذلك سبيلا .

وقد يكون في إملاق لفظ الوصف الشائع في المحو حاجة وعقبة تحول دون إدراك ما يستمع به الخليل من قوة حيوية تتطور بأثر دته بواسطة الفعل والتصحيح والثناء. لفظ الوصف يحول دون تمثيل المعركة وإملاء الإرادة وطلب الخلاص من العوائق. لفظ الوصف هائق دون تمثيل النظر: الخلاق التميز من الأساطير والأمثال والمعجرات

وهذا الصرب من التعكير شائع في الشعر القديم ولكنه ظل معها
لأن أمور النحو في الشعر لا تتناول بما تستحق من الأمانة . وقد ظل
الحليل بين الوضوح والغموض ، وظلت العامرية أكثر إمعاناً في الخفاء ،
وأصبحت للثلمة السر كائنات غريبة بمصل حذف هذا الذي نسميه
ببساطة جارفة أصحاً . وكان التناقض بين الوصف والاسم مقصوداً ،
فالاسم ثابت راسد حامد أو يكاد ولكن الوصف (أو الموصف) مشغور
منزع مشغل على الدوام من حال إلى حال . فالحركة والتغير عما يتأ في
ظواهر الأمر لمواجبة العامرية . ولو لم يبدأ من نغمة بحرية كهذه لما استطعنا
أن نعتز شئاً من الفروض عن العلاقة بين الحركة المتغيرة وقتاً طويلاً
وذلك الفعل الطلي المتعلق بالعامرية .

ومع ذلك فإن البيت الثالث لمشوق عبد القاهر وأشاد به إشادة صريحة. إننا نقول إن الشاعر يصف حلاً يريد أن يتبدى بنور عينه في الظلماء. ولولاها لكانت الظلماء حائراً لا يجد لنفسه منه سبلاً. ولكننا نعود فنقدر أن الحركة المتعلقة بالصحة والصمود الملقى في البيت الأول حركة تسمى في الظلماء؛ ونبدو والعين جزءاً مناهض الحبل كله؛ ويبدو الحبل كالذي جوارى ليصبح للعين مكاناً؛ وهذا الصبح يعود فجعل الحبل كائناً فوق الواقع؛ فنهاية الجزء للكل تعني إعادة النظر في مفهوم الكل نفسه.

النحو ولكن علينا أن نعالى النحو معاناة تليق بوجودها ، فالبحر مظهر الحركة المستمرة التي نمتاز بها العاطفة والإرادة والفعل ، وهو مظهر التوتر الذى يعنى قيام الضدين . وما قد يبدو من الناحية الشكلية إصراراً وثباتاً قد يكتمى بفعل دافئ ومصارعة . وما قد يسمى طلياً مستعلاً قد يحمل آثار الاستسلام والبحث عن القوة والثقة من خلال القول دونه . وكم من إضافة هي خيالات كاملة اخترعها الإنسان .

من خلال البحر والحروح على البحر حداثتنا مصور الشعور العادى . ويضع دلالات بحاته مسجدة . ومن خلال بحر مكش كشف الصاعقة الباطنة وكشف ضرورة سبية تتعلق بحجر معدم بحسبى على حدة . وقد تمثل هذه الضرورة في صيغة بحرية على ر الصيغة المخدرة هي في الغالب ثورة الصبح صبح متعددة مشهبة ومتقابلة . وكان القدماء يشعرون بأن صيغة قفازات مفتاح كبير من اشعر القديم . فإذا دققنا في هذه الملاحظة الباطنة في ضوء مبدأ لاحتجرات المكنة بدا أمامنا أفق واسع مشعب ويجب أن نبحث أمور الصبح عن مفيداً^(٣) ، لكل صيغة يراد بها مواجهة صبح أخرى محتملة . وانصراف قائم في داخل كل نسق لغوى . وقد حال الوقت لتسوية نقد لغوى يكشف في العمل الأدبي حياة صيغة وما يعترضها من العقبات ، ولقد يبدو هذا صعباً لأن مقولات النحو اللغوى تبدو أحياناً مصللة . ويرى كثيرون أن النحو اللغوى من حيث هو أداة تساعد على فهم نشاط اللغة خارج إلى معاودة عتاء . والغاية من هذا العناء هي كشف أعمق صيغة اللغة وانكساراتها داخل العمل اللغوى ، وتصحيح الخثرة بحركة تفكيرنا ووجداننا

وهكذا نجد أن حركات الحمل ليس أشياء عضوية مادية وإنما تأخذ مأخذاً آخر إذا قرأنا البيت الثالث . ومن العجيب في منطق عبد القاهر الذى شغل الكتاب كله أن الشاعر حمل المنظمة السمر أشياء مسكرة أو مخدرة ، وحمل العين التي تجوب الظلماء شيئاً يوثلك أن يكون حديقاً . واستحالت الكلمات الساعية (المعركة) مستحالة واصحة لا تتخلو من معنى ، واستحالت الكلمة إلى وحدة ، وبرت علاقة حمسة حافظة بين العين والظلماء . وبدت الظلماء قوة الصبح الذي سقت لإشارة إليه .

من خلال ما سميه النحو يسمى الشاعر إلى الإحفاء ولا يريد أن يختص حديثه بالنور والهدى والوصوح . ولأمر ما جعل هذه العين رجاجة لا هي بالملوثة ولا هي بالفارعة . ومن أجل ذلك كله أصبحت أنساق النحو التي عددها منها مظاهر في خدمة شيء أو دوع من حركة الإبل الحفيفة وبوها من هاربة منظمته الفلفة في عالم خامس يروع الشاعر غموضه وحركته وتغيره . وربما كان هذا كله تعبيراً من المعاهدة التي بدأت بالتحلق بهامرية ثم تسمى الشاعر عليها في وثبات . وثب على هوى النفس محدودة إلى متابعة حركة الوجود الأشمل في ضحوته وظلماته . وقلقه ومداعفته . وثب الشاعر من المطالبة إلى الرؤية والتبصر ، وعنى على الرغبة في الامتلاك الذى يوسع دائرة الذات متطلعا إلى عالم خبط يعرف ولا يملك ، يحنى أكثر مما يحب . هذا النمط من التفكير هو طريق الشاعر في الانتقال من لغوى إلى المعرفة ، من اللغات إلى الآخر وهل كان نظام الكلمات يعمل من هذا كله ؟

وبعد : فلعلنا لا نغالى إذا قلنا على لسان عبد القاهر إن رسالة الشعر ذات طابع لغوى . إن الخاصة المميزة للقول أو صورة الباطنية هي

● هوامش

تعبيراً منطقياً تستحيل إلى علاقة من طراز آخر فصيح السبب فيه حادياً عرضياً يستحق عنه ويضال عليه . من خلال إشارات عبد القاهر إلى بعض شعر بشار ونعيق بشار عليه ومن خلال ما قدمه عبد القاهر حين فرق بين هذا الشعر ورجعته العقلية يستطيع أن يوضح كيف يخضع للتحيز اللغوى جزءاً آخر غير خصبها مطلقاً . فكيف يعلمه جزء على جزء اعتياداً صريحاً . لكن العبارة أدبية جميل ما يسمى سبياً إلى صيغة وجودية أو كونه تدخل فيها حركة الإنسان الحرثي في محاولة للاستجماء الذى يتضح فيه التوتر . قد يقال إننا نترجم عبد القاهر ونصحه ونصيف إليه . وهذا صحيح . وليس للذات بوجه عام وجود محزل عن عقل يحاول أن يكرر صبرياً . والمفادى الثنائى لا يعيش إلا في هوم الحاضر

(٣) والذين يصيرون على متابعة الكشف قد يجدون محالاً دمجاً لاكتشاف صبح متكاملة ومعاودة تدعيم الإحساس بالعجب وتلمى الزمن . بعد بحاسة اليد السمره وحلتي لثبات محركاً . وهناك على الخصوص إشادات صاحب الكتاب إلى مدد مد حل الأرملة والأشخاص . وهي إشادات يجب أن خرج من دمر اللغة بوصفها عتاء مستحسناً أو شبه مطمئني في الصبح إلى دائرة الأسطورة الحديثة التي حبت عز البحث و تلازم الصبح والكفاءة تلاحاً وثماً بعد أن بدت جهود كثيرة في إلغاء مفهوم التحسين وفتحاً للموقف التجليدي المتشكك في الواسعة أو التذيق والاصطلاح . تلك عوائق هي كان منها عاجية أن الفكر لا يصنع الله وألله نصح الفكر . ولكن من يجب أن نلاحظ التسايب في داخل الثقافة الأدبية العربية المعاصرة من الفلسفة النظرية والمواقف العملية فضلاً عما في طيه الفلفة من بوايح متضادة عز بحور صردى إسرائيل

(١) هو عبد القاهر بين لغة القرآن وبعض مستربات العربية المعاصرة له . ولا شك أن هذا التعبير كان رد فعل لانحياز المترجم نحو إرجاع القرآن الكريم إلى سبب اللغة العربية بوجه عام . وفي هذا الانحياز ترسباً من التشرع مع الأسف ، وتجاهل لميل قريبا . إنباءات عبد القاهر بضرورة البحث عن توارق دقيقة بين لغة القرآن الكريم ولغة الأعراب من ناحية ولغة الثقافة في بعض الميئات من ناحية ثانية . خطأ إن بعض الدواصى يذهب - صراحة - بعد عبد القاهر - إلى أن القرآن الكريم أكثر إلحاحاً حل أنماط تعريبه سطر بعداً حتى مدرجه لا ميل لها في اللغة المعاصرة له . ولكن ظل هذا كله حديثاً عاماً لا تفصيل فيه ، ولا يحاول نقد بداعة - استعراج مغزى . وهي حاصر

ولكن هذا كله لا يبنى الحاجة إلى أن يؤكد ما يتضح في دلائل الإصباح من محاولة بعد محاولة لتبوير القرآن الكريم من سائر المستربات اللغوية . دلائل الإصباح واضح في الإشادة إلى ما سمع به القرآن الكريم من إشاعة لغوى في جوانب كثيرة من عبارته فضلاً عن أن هناك عبارات قليلة نذكر حل تغير القرآن الكريم في طريقة الربط بين جاد . ومحاولة بتجسس هذه الربط في دلائل مصطلحات خاصة ربما لا توحى إلى اكبر القراء الآن بما ينبغي . ولكن الصادر قد نجد في سمر محاولة عبد القاهر ليد انفعال على التركيب العقل قولاً منطقياً . ولا شك أن عبد القاهر كان محذور بحالة اليأس الخرق إلى أنماط وأساليب يهر بها عصر العقل والفلسفة

(٢) ربما يحس أن صيغ عتاء ما يوثلك أن يكون مخدرة بين التركيب المنطق والتركيب لغوى المنطق التركيب المنطقى مما يعرف بعض الباحثين وجد الوجهة مستقر الحركة . لكن التركيب لغوى المنطقى يبدو متعدد أوجه متضاد في الحركة . علاقة السبب ما سميه

السيبريوطيقا :

مفاهيم وأبعاد

□ أمينة رشيد

«يعيش الإنسان محاطاً بنوعين من الأشياء : أحدهما يستعمل مباشرة ، دون أن يخل مكانه في شيء أو يجعل شيئاً مكانه . إن المولد الذي ينضج الإنسان ، المخلوق الذي يأكله ، الحية ، الحب ، الصحة أحياناً لا يبادل . ولكن يحيط به من ناحية أخرى أشياء ذات دلالة اجتماعية : وغير متصلة بشكل مباشر بصفاتها الجسدية .
يرد لوتمان : السيبروطيقا وعلم مجال التفاعل»

بدراسة الاتصال والدلالة عبر أنظمة العلامات في علوم مختلفة وفي تطبيقاتها وممارستها الحالية : فهي تتخصص في الاتصال الآلي
Cybernétique والاتصال الحيوي Zoosémiologie وتصل إلى أكثر أنظمة الاتصال الإنساني تعقيداً وتتركب . لغة الأساطير واللغة الشعرية مثلاً ، مستعملة في هذه المجالات المختلفة علوم اللغويات و «الأنثروبولوجية» ، الرياضة والمنطق الرياضي ، والعلوم الطبيعية والاجتماعية ، والفلسفة ، وفلسفة اللغة بصفة خاصة

كلمات لا بد منها قبل السيبروطيقا .

ظهرت اتجاهات النقد الأدبي الحديث المختلفة كرد فعل لممارسات تاريخ الأدب التقليدية ، التي كانت تنحصر في وصف كل ما هو متعلق بولادة العمل الأدبي وظروف نشأته ، متجاهلة في نهاية الأمر العمل نفسه (إلا لإلقاء الأحكام التي كانت تتلوح حسب المدارس والأدوار من الانطباعية إلى المبارية الحالية المقتنة ، في الكلاسيكية مثلاً) ، بل معاملة نصير العلاقة بين العمل وما يحيط به ، وكان التحليل العلمي لسلطة الأساطير والمسابات يوضح دون فائدة حقيقة ، بل مصدر في بعض

ظهرت «السيبروطيقا» (علم العلامات) ، من اليونانية $\sigma\eta\mu\epsilon\iota\sigma\iota\varsigma$ (علامة) في الستينات بعد أن كان قد نشأ بها قبل حوالي ٥٠ سنة من هذا الزمن اللغوي السويسري «سوسير» والميلوف البرجاني الأمريكي «بيرس» ، ورغم أن بعض علمائها يحدون لها أصولاً أبعد في الفكر اليوناني عند «الرواقين» ، وفي لاهوتية العصور الوسطى المسيحية مثلاً . وقد انتشر هذا الفرع من المعرفة بسرعة مذهلة ، في بلاد أمريكا وأوروبا الغربية ، وفي الاتحاد السوفيتي والبلاد الاشتراكية ، حيث توجد لها مدارس مهمة في «تارتو» و«باريس» ، في «ليننجراد» و«أورينيو» في ألمانيا الشرقية وفي المجر . وقد تكونت الجمعية العالمية للسيبروطيقا في باريس في ١٩٦٩ ، وتصدر عن هذه الجمعية دورية فصلية تحت اسم سيبروطيقا ، تجمع هيئة تحريرها باحثين من أهم العواصم العلمية في العالم : «جوليا كرمينفا» و«جان كلود كوكيه» من فرنسا ، و«أوسبرتواكو» الإيطالي ، و«يورى لوتمان» السوفيتي ، وغيرهم الع . تحت رئاسته «سييوك» الأمريكي وقد قدمت «السيبروطيقا» نفسها أيضاً بصفة العالمية من حيث ما تشمله من مروج المعرفة ، وبالأصول العلمية التي تتأثر بها . «السيبروطيقا» مهنة

الأحسان ، يقول «بول فلبري» Paul Valéry في دراسات أدبية إلى تاريخ حياة الشاعر كان في العالم معروفا لعدم مواهبه الدراسة الدقيقة والعصوية للعصبة» (١)

ولذلك جاء رد العمل المواجه لهذا كله باعتباره ظاهرة مطلوبة ، كما أنه ولد في أوساط لم يكن يتصل فيها التقادع عن الكتاب والقوانين ، في جو حاصل من التجارب الطليعية في الأدب والفن ، والتقدم معها ، ممثلة بيارات ومحاولات ابداعية مختلفة . وعلى هذا النحو ظهرت مدرسة الشكيبين الروس في العشرينيات ، في سياق حي من صراعات التيارات كالحركة المستقبلية Futurisme ، والحلية البارية LEV ، ورابطة الكتاب البروليتاريين VAPP ، بينما كانت تناقش في فرنسا بيانات «السوريالية» ومحاولاتها (٢) الشعرية ، كما نشرت في هذه الفترة ملاحظات وتأملات بعض الكتاب في ممارستهم لإبداعية . «ملرميه» Mallarmé ، و «أندريه جيد» André Gide ، و «مارسيل بروست» Marcel Proust و «بول فلبري» Paul Valéry (٣)

وكان من أهم سمجرات هذه التجارب ظهور مبدأ النظر إلى العمل الأدبي من الداخل في خصوصيته ، وتحديد مسيح لهذا النظر . وجاءت دراسات «الشكيبين الروس» المختلفة والكثيرة كمحاولة جديدة ، وأحدتة في بعض الحالات - الشعر مثلاً - ، اتسمت بالعلمية (وإن لم تكن قد أسست علماً ، بما في العلم من قوانين ثابتة ومبادئ نظرية قد تحققت في الواقع) لتحديد «الأدبية» La littérature ، أي ما يجعل من العمل عملاً أدبياً يتميز عن الفنون الكتابية الأخرى .

ولكن أدى هذا إلى النظر للعمل الأدبي كبنية منغلقة ومن ثم إلى تضيق إطار التحليل الشامل له ، مما عرض «الشكيبين الروس» للنقد منذ البداية . وسرعان ما ظهرت ثلاثة اتجاهات تنقد المدرسة الشكلية ، لمخضتها «حولاً كريستينا» على النحو التالي :

(١) موقف «ترويتسكي» التوفيق بين النظرة الشكلية وضرورة استكمالها بنظرة تاريخية ، اجتماعية

(٢) موقف «موسبولوحي» يرفض النظرة الشكلية بأكملها ليحل مكانها نظرة إلى الأدب كانعكاس ميكانيكي لقوى وعلاقات الإنتاج ، متجاهلاً الاستغلال النسبي للبية العوقية كما وصفتها الماركسية اللينينية نفسها . وانتصر هذا الموقف خلال الفترة التالية

(٣) موقف «باحين» - ومدرسته - الذي أخذ على عاتقه نقد الاتجاه الشكل من الداخل لإعداد نظرة ماركسية جديدة للأدب ، مؤمنه بأن الأدب له أساس اقتصادي واجتماعي ، وأنه جزء من الأنظمة اندلثة الايدولوجية ، مع الاعتراف باستغلال ما للبية العوقية ، وخصوصية العمل الأدبي (٤)

وبما كان الموقف الثاني يتصير في الامداد السوفيتي ، تحولت نظريات الشكيبين إلى «مناه» المدارس الأمريكية والأوربية في النقد الأدبي ،

ومد تأثر هذا الاتجاه بمدرسة براغ اللغويات البنائية و «أنتروبولوجية» «لتي - سترأوس» Lévy - Strauss ، مع فارق مهم مؤداه أن اللغويين والأنثروبولوجيين كانوا قد كوتوا أدوات ومناهجهم علمية لتحليل موضوعاتهم .

ولكن بينما كانت مدرسة «الشكيبين الروس» قد نشأت في هذا الجو من الإبداع والممارسات التي وصفناها ، تظهر المدارس الغربية «البنائية» بعيدة عن تجارب اختلق الفن والأدب ، ومنسجمة بالعقيدة «التشوقراطية» السائدة في مجتمعاتها ، ومن هنا وصفها «هرى بوفلر» Henri Lefebvre باعتبارها تلك الفلسفة الحديدية التي يضعها ، بوعي أو بلا وعي ، «تشفراطيو» الغرب من أجل تبرير أيديولوجيتهم المهادنة لتحويل العالم إلى مجموعة تقنيات ، فارغة من المروح (٥) .

السيمبوطيقا ، علم قديم وحديث
الولادة الصعبة .

ازدهرت «السيمبوطيقا» في السنين كظاهرة عالمية ، كما ذكرنا - في تيار «اللغويات البنائية» (رغم أنها ستتحول فيما بعد تحت تأثير «اللغويات التوليدية والتحويلية» ، ولكنها ظهرت منذ البداية متجنباً لأهم ظواهر «البنائية» مثل

(١) الرؤية للعلاقة للبنية الأدبية ، مما أدى إلى فصلها عن باقي الأنظمة الدالة وإلى انفصالها عن الثقافة التي تنتمي إليها .

(٢) فقدان عنصر المعنى - أو الدلالة - في تحديد «البنائية» للوحدات الداخلة في التصور الشكل ، كظام العلاقات الذي يتكون منه العمل الأدبي ، مما أدى إلى تصور الابداع الأدبي كمجموعة من الوصفات التقنية

(٣) انفصال العمل الأدبي عن البناء الاجتماعي الذي يحدد كيانها ، ومن هنا جاء تحديد مفهوم العلامة Signe كشيء حيوي ذي طابع اجتماعي ، معهما أساساً للسيمبوطيقا

أ - التاريخ القريب : سوسير وبرس

يعتبر «سوسير» ، اللغوي السويسري و «برس» عالم المطلق البرجماني الأمريكي الرائد في الأساسيين لعلم ما سمي أولاً «السيمبولوج» بالفرنسية ، انطلاقاً من تسمية دي سوسير ، و «السيمبوطيقا» بالانجليزية ، انطلاقاً من تسمية برس ، في أوائل قرون العشرين . وقد ظل الاسمان معاً إلى أن بعد تحت اسم السيمبوطيقا

مرار اتخذته «الجمعية العالمية للسيمبوطيقا» ، التي انعقدت في (١٩٦٩) (٦) ، وأن ظل البعض يستخدم الاسمين السابقين قال سوسير في كتابه دروس في علم اللغة العام متيناً للعلم الجديد

«إن اللغة نظام للعلامات ، يعبر عن الأفكار ، وقد تممكن مقارنته بالكتابة» ، بهائية اليكم والضم ، بالطقوس الرمزية ، بأشكال التلذذ Pubtesse

بالإشارات الحسية . الخ ، وهي - فقط - أهم هذه الأنظمة .
 وستطيع إذن أن تصور عما يدرس حياة العلامات في داخل
 الحياة الاجتماعية ، بحيث يشكل جزءا من علم النفس العام ندعوه
 بالسيمبولوجية (من اليونانية semeion «علامة»)
 وسوف يعرفنا هذا العلم بما تكون منه العلامات ، والقوانين التي
 تحكمها ، ومادام هذا العالم لم يوجد حتى الآن ، فلا يمكننا
 الحديث عن ماذا سيكون ولكن له الحق في الوجود ، ومكانه
 محدد مسبقا ، وليست اللغويات إلا جزءا من هذا العلم العام ،
 كما أن القوانين التي ستكشفها السيمبولوجية ستطبق على
 اللغويات ، وهكذا سنربط هذه الأسيرة بمجال محدد جدا ، في
 مجموع الواقع الإنسانية (٧)
 رغل «بيرس»

إن المنطق في معناه العام ليس الكلمة أخرى «سيمبوطيقا»
 كما نطق أنى سبق أن ينت . وهو مذهب شبه ضروري أو شكل
 لعلامات . وإذا أضف المذهب باعتباره شبه ضروري أو شكل ،
 فأنى أعتقد أننا نستطيع أن نلاحظ خواص علامات ما ، كما
 نستطيع انطلاقا من ملاحظات جميلة عبر محرى لا لرغص . إن
 أسية تجريدا ، أن نجد أنفسنا قد وصلنا إلى أحكام لها ضرورة
 قصوى ، خاصة فيما يجب أن تكون عليه خواص العلامات التي
 يستعملها الذكاء العلمى . (٨)

وابتلافا من هذين النصين ، قيل إن «سوسير» قدم الوظيفة
 لاجتماعية للعلامة «بينما ركز» «بيرس» على «الوظيفة اللغوية» (٩)
 ومن هنا نحدد «جان مارتينيه» ثلاثة اتجاهات للسيمبولوجية ، اثنا
 متأثران بـ «سوسير» «موران» ، و «بارت» ، والثالث متأثر «بيرس»
 (مورس) لوران يدرس أنظمة العلامات من حيث الاتصال ،
 وبارت يدرسها من حيث الدلالة ، أما «مورس» فهو يركز على العلامة
 في جميع استعمالاتها . وسوف نرى فيما بعد الفارق بين النظرة السوسيرية
 للعلامة ، ولنظرة البيرسية

ولكن رغم هذا التحديد ، فالعلم الجديد لم يزل غير دقيق الحدود
 ولمدم قسما بين «سوسير» وأول محلى السيمبولوجية من بعده «هو
 رولان بارت» مصت حصون عاما تقريبا ، ومع ذلك فإن «بارت»
 يقول : «إن العلم الجديد مازال غير محدد» (١٠) ويفرق الباحثون بين
 سيمبوطيقا شتم بأنظمة اتصالات لغوية ، وأنظمة غير لغوية : حيوانية
 Zoosemiotique والسيبوتيقا Cybernetique

٢ - التاريخ العبد

ولكن لم يرض البعض هذه البدايات بل يرى للسيمبوطيقا جدورا
 أعمق وأبعد (١١) ، ونناقش هذه الفكرة «حوليا كريستيفا» في مقال

قم ، من خلال حوار مع «جان كلود كوكيه» عن «السيبوتيقا» أي
 «التحليل السمي»

لقد بدأت السيمبوطيقا ، حسب كلامها ، قبل «سوسير» و
 «بيرس» بكثير ، إذ عدها في الفكر اليوناني عند «الرومانيين»
 Les Stoiciens مية لأنماط فكرية سادت الفكر الأوربي مما
 بعد وكان عند هذه المدرسة من المفكرين تصور للعلامة على شكل
 مثلث المنار اليه - المفهوم الذهني - اللفظ . ونضيف إلى ذلك أن هذا
 التصور القديم لم يوجد قط في الفكر الأوربي ، بل يجده عند العرب
 أيضا ، وفي شرح ابن سينا ، مثلا ، للكتاب الثاني لأرسطو (١٢)

وبعد هذا المجهود اليوناني لوضع العلامة والنظام في المطلق ، وبعبارة
 المعركة ، والحو ، نجد في المصور الوسطى ، في عصر الانعاش ، اهتماما
 جديدا بطرق الدلالة modus significandi ووضع
 دراسة إنتاج النظام الدال قبل تحليل المفهوم

ولكن هذا العلم للدلالة لم يعيش لأنه كان مرتبطا بحدود «إلهيات»
 واحتج مع ظهور مدرسة «بور رويال» النحوية وفكر «ديكارت» اهتمام
 بالعقل البشري

لقد كانت مهمة هذه المدرسة الشهيرة في القرن السابع عشر أن تبرز
 العلاقة بين النظام الدال والمكر الدال ، المستندين إلى مفهوم لدت
 الفاعلة le sujet التي أصبحت أساس «سيمبوتيقا»
 الكلامية ، وإن كان الفعل الدال هو فعل عقل الذات الفاعلة ، فهو
 منظم : وهذا هو العقل الكارنيري ، ويكتسل هذا المفهوم مع
 «كانت» وفلسفة القرن الثامن عشر ، كما يعتمد في فهم العلامة الدالة
 على أساس من محالها المرتبط بالعقل البشري وفعله . ولم تكنسب العلامة
 صفة جدلية إلا مع هيجل ، ذلك لأنه أول من تعامل مع قضية توحيد
 المعنى باعتبارها تناقضا وحركة ، أي باعتبارها حدا بين الذات
 والموضوع .

إن أهمية هذا الموضع التاريخي الذي نطرحه «حوليا كريستيفا» تؤكد
 أن البدايات القديمة للسيمبوطيقا تفسر بعض الاتجاهات الحديثة (مثل
 اتجاه شومسكي وأهمية اللغويات التحليلية) كذلك تساعدنا محاولة
 كريستيفا نفسها على فهم تصور سيمبوطيقا ، يستند إلى إصدارات الفكر
 «الغرويدي» والفكر «الاركني» ، حيث يركز الأول على أهمية الذات
 في إنتاج الدلالة ، ويركز الثاني على الأساس الاجتماعي والنفس
 والأيدولوجي لهذا الإنتاج . وقد وضع باحثي مهادا لهذا التصور ،
 عندما حاول ، مبكرا ، تأسيس نظرية جدلية لعلاقة الأساس
 الأيدولوجي والنفس ، في السيمبوطيقا . ولما رسل ماوس ، في هذا
 الصدد ، بعض المصطلحات القيمة عن الالتقاء بين هذين الأساسين ،
 أي عن التجاوب الذي يتم على مستوى اللاشعور الخفي اللاشعور الذي
 (١٣)

هل السيميوطيقا علم أنظمة الاتصال أم دراسة أنظمة الدلالة ؟ رأينا أن « السيميولوجية » كانت عند سوسير رغبة وتصورا لعلم جديد هو العلم العام للعلامات ، وتلقى اللغويات - في هذا التصور - كجزء من العلم العام . وقد تغير هذا التصور عند « رولان بارت » الذي يقول : « إن اللغويات ليست جزءا ، وإن تميز ، للعلم العام للعلامات ، إذ أن السيميولوجية هي التي تكون جزءا من اللغويات فهي ، تحديدا ، الجزء الذي يأخذ على عاتقه الوحدات الدالة الكبيرة للقول » . (١٤)

وهنا اختلص الباحثون بين وجهتي نظر برعص « برنتو » و « بوبسيس » Pireto & Buysens ، وبسدهما « مونا » ، نظرة بارت بحجة أنها تنظر إلى السيميولوجية باعتبارها دراسة لأنظمة الدالة ، بينما هي في نظرهم علم أنظمة الاتصال أساسا . يقول مونا إن بارت عندما يهتم بأنظمة الغذاء ، والرداء ، الخ ، ينظر إليها بصفتها أنظمة دالة ، مقدرا أن مشكلة الرسالة بين مرسل ومرسل إليه قد حلت ، في حين أن هذه المشكلة بالذات هي التي أثارها سوسير على أنها موضوع السيميولوجية .

وأكثر من ذلك ، يرى مونا أن بارت قد أغفل المشاكل الأساسية المرتبطة باطلاقه من الدلالة الاجتماعية . ويذكر مونا مثل « الديك الرومي بالكشابة » الذي يأكله الأوروبيون في عيد الكريسماس ، ويقول إن هذا الديك ليس رسالة واحدة الدلالة ، بل « مستوى دلالات مختلفة » (الحسك بمكانة ما في المجتمع ، ادعاء الفنى ، متابعة السلوك العام والإدعاء له ، الخ) . ويوضح هذا المثل أن بارت يخلط بين الرسالة الاجتماعية والأكلوية الاجتماعية ، إن حصل الدارس يتحدد في اكتشاف ما وراء العلاقة الظاهرة بين دال ظاهر (الديك الرومي) - المنتج للتعبير الزائف عن المدلول عليه (المستوى الاجتماعي) - ومفهوم حقيق هو « ادعاء الفنى » أو « تبعية سفهاء الرأي العام » . إننا هنا أمام « دبل » وليس أمام « علامة » . ولكن بارت بدراساته هذه فتح - كما قال مونا - طريقا واسعا لأمعا ، لتحليل النقص السيميولوجي ، (١٥)

وحاول عالم السيميوطيقا الإيطالي « أومبرتو إكو » أن يثبت نضاض نظامي الدلالة والاتصال في علم السيميوطيقا . ويسلم « إكو » بأنه يمكن تمييز بين المفهومين في البداية ، إذ أن لكليهما محاله وموضوعه الخاص ، ولكنه يرى أن العلامة ، من حيث وطبيعتها ، تدخل في أنظمة ذات مستويات متعددة من العناصر المرتبطة بعضها البعض عبر شفرة code أو عدة شفرات (١٦)

ومن هنا يجب - إن كان الاتصال هو أساس السيميوطيقا - أن تصطبغ نظرية الاتصال بنظرية للدلالة . إن سيميوطيقا الاتصال قائمة على نظرية إنتاج العلامة ، والعلامة لا يمكن فصلها عن نظرية الشفرات التي هي أساس سيميوطيقا الدلالة (١٧) . وهذا النضاض بين الاتصال والدلالة قائم على الخط السوسيري نفسه ، ذلك الخط الذي يمر بين

اللغة والكلام langue/Parole والذي يتحول عند سوسير ، وعند غيره ، إلى تمييز بين القدرة compétence والأداء Performance أو بين شفرة code ورسالة message (١٨) .

يقول « إكو » إن أي نظام للاتصال يسبقه نظام للدلالة يجعله ممكنا (١٩) . وسنرى كيف فقد هذا النظام الدلالي القائم على أشياء محددة ، ثابتة - مثل اللغة والقدرة والشفرة - توجد قبل تحمقاتها - مثل الكلمة ، والأداء ، والرسالة

ورغم هذه الإضافة الجيدة والدقيقة للعالم الإيطالي ، فلا نستطيع أن نقول إن المشكلة وجدت حلا جديرا إلى الآن فالدراسات والأبحاث تتحرك في اتجاهي الاتصال والدلالة ، مع الاعتراف المتزايد بأن الاتصال ليس ممكنا دون الاستناد على نظام دال . يسود هذا الاتجاه ، حاليا ، في دراسات علماء الدول الاشتراكية ، كما سوضح في الجزء الخاص بالتطبيقات فيما بعد

ولكن قبل أن نتقل إلى دراسة التطبيقات يجب أن نعالج بعض المفاهيم التي يستند إليها العلم الجديد . الاتصال .

يظهر مفهوم « الاتصال » باعتباره الموضوع الأساسي للعلم الجديد (خاصة في الغرب . ولقد عرفت « جان مارييه » عملية الاتصال على أنها مجرى نقل ... « المعلومات Informations » والرسائل Messages بواسطة إشارات من مرسل إلى متلقي ، عبر قناة . ونستطيع أن نعتبر الإعلام مادة تأخذ شكل رسالة بواسطة تطبيق شفرة » ، (٢٠) .

ونرى « جان مارييه » أن إنتاج الإعلام عبر إشارات هو الموضوع الأساسي لعلم السيميولوجية . أي الموضوع الذي لا توجد سيميولوجية دونة . فإذا قالت فتاة لشاب : « أنا عندي صداع » فإن هذا معناه . أنها تعلمه بالصداع دون أن تحصل إليه صداعها . والسيميولوجية قائمة أساسا على هذا المجرى الذي يربط بين مرسل ومستقبل عبر إشارات (٢١) . ولقد كان سوسير من أوائل دارسي مجرى الاتصال ، وقدم هذا المجرى الاتصالي على أنه حادث لغوي واجتماعي يلاحظ في فعل الكلام (٢٢) . فتمتسا يتكلم أ مع ب يتم بينها - عبر اهزاز الصوت وتلقى السمع - تبادل لشئين : المفهوم contenu والصورة السمعية image acoustique (٢٣)

وبعد ذلك في آداب السيميولوجية ، وخاصة في الكائنات الأمريكية ، أوصافا كثيرة ، مفصلة ، لتصور مجرى الاتصال ، كما عند « بلومفيلد » Bloomfield و « شين » و « ويدر » Shannon & weaver (٢٤) ولكن لم يصف هؤلاء آراء جديدة جديرا إلى تصور سوسير بل انهموا إلى أوصاف تقنية وشكلية ، أكثر دقة وتفصيلا من أجل إقامة ما أسماه « إكو » بسط

أولى محرى الاتصال ، وهو مصور عادة في السلسلة التالية . (٢٥)

الصورة

السبع - الوسيط - الإشارة - القناة - الإشارة - الملتقى - الرسالة - العامة
الشجرة

الشجرة واللغة

ويجب أن نقف قبلا عند هذا المفهوم - الشجرة - الذي يشار إليه في كثير من الكتابات على أنه مرادف لمفهوم اللغة ، بينما تفصل فروق أساسية بين المفهومين

إن كلمة «شجرة» لم تظهر إلا حديثا - مع استثناء «سوسير» الذي - تكلم عن «شجرة اللغة» في الآداب المعوية والسيبولوجية - وبدونها رجعت أساسا في الدراسات الأمريكية تحت تأثير كثرة الأعمال في نظرية لإعلام والترجمة الآلية (٢٦) . ولكن توجد نظرة نقدية للحلظ بين مفهوم «الشجرة» و«اللغة» عند بعض المدارس الفكرية والسوفيت (٢٧) .

ومن هذه الزاوية ، يشي «جيرو» Quiraud أن الفرق بين اللغتين هو في أن التواصل الشعري ظاهري ، بينما التواصل اللغوي حسي ، بينما التواصل اللغوي حسي ، ويؤكد تلقائيا في محرى الاتصال (٢٨) ، أي أن الشجرة مغلقة وجامدة بينما اللغة مفتوحة ، وتختلف جديدا مع كل كلمة تنطق . ويتبع الفرق الأساسي بين الإثنين هو أن «شجرة» قد خلعت الإنسان من أجل الاتصال بينما اللغة خلقت مستمرة محرى مع عملية الاتصال . من الشجرة توجد البداية دائما في رسالة جاهرة . أما لغة فإنها لا تعطي رسالتها إلا عند وصول القول فلا يعرف شيئا عن نقطة الانطلاق . ومعنى انغلاق «الشجرة» وجودها أنها نظام ضيق يطابق فيه كل دال مدلولاً عليه واحدا فقط ، بينما اللغة قائمة على تعدد الدوال لمدلول عليه واحد ، أو كثرة للدلالات عليها لدال واحد

وبقول «مورو» Moreau : إن اللغة تتميز بأنها «أساسا ظاهرة إنسانية» (٢٩) . ويشير إلى تعريف العالم السوفيتي «شندل» Chendel's ، قائلا إن اللغة «ترجم العلاقات الذاتية القائمة بين الإنسان المتكلم والواقع ، وتظهر كيف تفسر علاقات الواقع في المعرفة الإنسانية ، وكيف يدرك الإنسان الواقع ، وكيف يفعل له ، كيف يؤثر فيه» ، (٣٠)

وفي الحقيقة ، لم يعرف هذا الخلط بين الشجرة واللغة محرى اللغويات العامة ، لأن علماء اللغة أدركوا المشكلة ، ولكنه أثر كثيرا في علماء الإلكتروليتات ، والرياضيين ، والمناطق ، والمهندسين ، الذين استعملوها في الترجمة الآلية مثلا

وهذا ناتج ، مثلا بقول مومان ، من أن مائع عظيمة قد نعتق في الدول العربية على البحث التطبيقي في مقابل قلة الإمكانيات المقدمة

للبحث الأساسي الخالص ، (٣١) مما أدى إلى أنه تفرص العلوم التطبيقية مصطلحاتها (التي أصبحت أكثر دقة) على مجالات العلوم الأخرى

الدلالة

إذا قلنا أن السيمبوتيقا هي علم يشمل كل أنواع الاتصالات ، من الاتصالات الطبيعية والثقافية (الخبرانية مثلا) إلى أكثر المحريات الثقافية مقبدا (٣٢) ، كالاتصال الفني ، ولغة الشعر ، الخ ، فيجب أن يوضع الاتصال الإنساني في سياقه الاجتماعي ، وأن يبحث ، بالضرورة عن المعنى ، أو النظام الدال الذي يشرف على وصول رسالة بنقلها مرسل إلى متلق عبر علامات ، أو نظام (أو أنظمة) من العلامات ، حسب التعريف المحارى للسيمبوتيقا . ولابد ، إذن ، أن يهتدب نظام الاتصال نظام للدلالة .

إن الاتصال الإنساني لا يتمصل ، حقا ، عن الشاط الإنسان ، ولا يتم إلا في إطار مجتمع ، وبالتالي لا توجد دلالة غير اجتماعية . وهذا شيء أبرزه أهم علماء السيمبوتيقا وخاصة علماء اللاد الاشتراكية (الاتحاد السوفيتي والمحر) ، حيث سميت السيمبوتيقا «علم الأنظمة الدالة في الطبيعة والمجتمع» (٣٣) . ونذكر هنا أن جاكسون ذكر ، في مقدمته لكتاب باختن ، : «الماركسية وطلعة اللغة» ، أن هذا العالم كان من أول من أظهر الدور الاجتماعي للعلاقة ويأدر إلى التنبؤ بما أصبح يعبر ذلك علم «اللغويات السوسبولوجية» sociolinguistique ، ذلك العلم الذي يوجه حاليا ، جزاء هاما من الدراسة السيمبوتيقية (٣٤) . وسرى فيها بعد كيف وسع العالم السوفيتي «يوري لوتمان» مفهوم النظام الدال ، وجعله يشمل نظاما أوليا (نظام اللغة الطبيعية التي يدرسها اللغويون) ونظاما ثانوية ، يسميها الأنظمة الدالة الثانوية (وتنتم بالفن والأدب ، وبالأساطير والأديان ، الخ)

وفي نفس الوقت الذي طور فيه لوتمان مفاهيمه الخاصة بالأنظمة الدالة الثانوية (حزاني ١٩٦٢) ، نرى في الغرب تطورا للمفاهيم الثابتة الموروثة من سوسير (اللغة والكلام مثلا) تحت تأثير «اللغويات التحليلية» على السيمبوتيقا ، خصوصا جهود «شومسكي» في تعيق فكرة مستوى اللغة (سطحي وعميق) والتحولات السياقية (الناجمة عن علاقاتها ، وكيف أدت إلى تأثير الأداء Performance في القدرة Competence ، أي أن تأثير الكلمة المفردة في نظام اللغة العام وضع المحرى مكان النظام الثابت قلمة ، ذلك النظام الذي كان مسلما به منذ سوسير ، باستثناء «هيلمسليف» Hjelmslev الذي تكلم عن «نظام المحرى» (٣٥)

ولقد أبرز العالمان المحريان szept و voigt الكيفية التي ظهرت بها ، في وقت واحد ، نظريتان أثرتا بشكل حاد على مستقبل السيمبوتيقا ، وهما نظرية «اللغويات التحليلية» و«نظرية الأنظمة الدالة الثانوية» (٣٦) . ولقد ظهرت كلتا هاتين عن اتجاهين مختلفين وبلدين مختلفين من الغرب والشرق . وستظهر بالتفصيل أن التعبير الأساسي ، كما



بفسره ezepe و voigt إغا جاء نتيجة نظرية جدلية للعلامة المأخوذة في داخل محرى . وسنرى أيضا أن هذه النظرية للعلامة قد تنبأ بها باحثين منذ الثلاثينات من هذا القرن

ولكن الدلالة الاجتماعية مركبة المستويات والعالم ، ويرجع كل منها إلى شعرتها الخاصة ، ونظامها الخاص . فإذا تم اتصاله لمعى ببنى وبين شخص آخر فلا بد أن يكون بيننا لغة مشتركة (العربية أو الفرنسية ، الخ) . ولكن هذا لا يمكن ، إذ يمر بيننا أيضا تحيزات كالتفاوتات وقيم العقيدة أو الروحية أو التقليدية ، أو بساطة : الحكومة بعادة الكلام الحار حول في زمن ما ، ومكان ما ، وفئة اجتماعية ما . وهكذا يلتقي في كلامي الفردي وكلام الآخر معي ، العام والخاص ، اللاشعوري والشعوري ، الاجتماعي والفردي ، أو كما قال باحثين الأيديولوجي والنمسي (٣٧) ، راعيا هذا الاكتفاء النظرية ، لايدولوجية ، التي ترى الواقعية الاجتماعية للغة محسب ، والنظرية والمصية ، التي تميز الذات المتكلمة فحسب ، ليصوغ من كلا المستويين نظريته الخاصة . الخاتمة على جدلية العلامة الكلامية

ومحب هنا أن نقف عند المصطلحات التي تستعملها السيميوطيقا لشعري عليها . ومن هذه المصطلحات النظام . وهنا نطرح القضية الأبدية : وهي هل النظام مية موجودة في الأشياء أم مقولة ذهنية يفهم من خلالها العقل للبشرى الأشياء التي يتعامل معها ؟ أم أن ثمة علاقة جدلية بين الاثنين ؟ وما العلامة ؟ وما معنى «نظام المعلومات» الذي يقوم عليه العلم الحديث ؟ وما الذي يميز بين العلامة كشيء يعطى شيئا آخر وبين المصطلحات الأخرى التي تحمل نفس المعنى : الرمز ، الإشارة ، الدليل ، الأيقونة (الصورة) ؟

١ - نظام المعلومات .

يتفق الباحثون على أن الرسالة التي يتفهمها مرسل إلى متلق لا يمكن أن تتم إلا إذا كانت قائمة على قواعد مستقرة تجعل العلامة معروفة عند

المتلق . فيجب إيدته من أجل توصيل شيء آخره إلى إنسان لا يعرفه (كلمة ، حركة ، علامة مرسومة ، صوت) أن تقوم هذه العلامة التي أنقلها على قواعد أو شمرات تستند إلى اتفاق نقدي ما (٣٨) ، أي نظام ما ، لمعى أو غير لمعى .

ولكن هنا لا يتفق الجميع على تعريف النظام

لقد وُثِّت السيميوطيقا مفهوم النظام من المعويات البدئية الكلاسيكية . وكان هذا شيئا طبيعيا نتيجة لتبنيها الأولى عند السوي سوسير (٣٩) ، وتأثرهما في البداية بعلم اللغويات . وعندما تعبرت النظرة للغويات كنمط للدراسات السيميوطيقية ، استمر النظام مفهومها أساسا للعلم الحديث ، مع اختلاف مهم في النظرة إلى مفهوم النظام ونقوم النظرة التقليدية للنظام على تصور سوسير للمعارض بين اللغة والكلم ، حيث تصبح اللغة نظاما ثابتا دائما ، عاما ، في مقابل الكلام ، للتعبير ، الحادث ، الفردي . وقد رأينا كيف أن اللغويات التحولية « غيرت هذا المفهوم بإدخال معنى تأثير الكلام في اللغة ، كما رأينا الدور الذي لعبه بعض اللغويين الفرنسيين والسوييت في تطوير العلاقة الجدلية بين اللغة والكلام

ولقد وجه باحثين نقدا جديرا للمفهوم السوسيري للنظام . ولم يوافق باحثين على فهم اللغة كنظام مغلق من العلاقات الدائمة . ويرجع هذا المهم إلى جذوره الفلسفية في القرن السابع والثامن عشر عند «ديكارت» و«لبيس» أساسا ، ويربط هذه الجذور بعقلانية هذين القرنين التي يسمها «بالوصفية المبردة» . ويرى باحثين أن سوسير من ألمع ممثلي هذا الاتجاه في العصر الحديث ، إذ تشير تعريفاته بوصوح ودقة مبررة . (٤٠) ومع ذلك يعارض باحثين هذا المفهوم كما عارض المفهوم «الرومانسي» للغة كخلق فردي مستمر . لا يتفق مع أي نظام . ويرى باحثين ، في المقابل ، أن النظام يجب أن يفهم في إطار مجرد ، أي في إطار جعلت تتفاعل في داخله العلامة مع الواقع ، بحيث يصبح كلامها مؤثرا في الآخر تأثيرا متبادلا ، وليس تأثير العلامة في العلامة كما في الفكر الكلاسيكي .

٢ - العلامة

أما العلامة فينظر إليها بطرق مختلفة ، حسب المدارس والأدواق والأيديولوجيات .

ويتفق الجميع على أنها «شيء» مدرك يظهر شيئا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه ، «أو كما قال «ألكو» نص يعطى نصا آخر» (٤١) وبعد نفس المفهوم في الشرق عند لوتمان ، مع إضافة متأثرة بنظرية ماركس ممثلة في العملة - العلامة المادية للعمل الضروري اجتماعيا لا تتاح سعة ونقرا ، هذا المعنى نفسه ، في بعض الكتابات عن مفهوم سوسير للدال والمدلول كوجهين للعلامة (أحدهما مادي - الدال - والآخر فكري -

المدلول عليه) وكيف تأثر هذا المفهوم بفكرة «آدم سميت» عن وجهي القيمة (٤٢) أما بالنسبة «لديدا» Derrida ، الفيلسوف الفرنسي ، فهو يرجع إلى الأصول القديمة للوجهين في العصور الوسطى ، حيث العلامة في الفكر المسيحي اللاهوتي هي المثال للمادى المدلول عليه إلى signification ، وهذا التمازج قريب من تعارض آخر للفكر القديم بين الحسى والعقل . أما جاكسون فإنه يرى في السيمبوتيقا إجابة لمعنى العلامة في العصور الوسطى ، في صيغها اللاتينية : aliquid stat pro aliquo وهي «شئ يقوم مقام شئ» آخر (٤٤)

وهكذا ، يعترف الجميع بمفهوم العلامة باعتبارها شيئا ماديا يظهر شيئا آخر ذهنيًا . ولكننا نرى الاتجاهات تختلف ، بعد هذا الاعتراف ، بما يختص بالتعريف الدقيق للعلامة ، صجد اتجاهين ، يمثل أحدهما المفهوم السوسيري ، ويمثل الآخر المفهوم الأمريكي ، أعني مفهوم أوجدن ريتشاردز . ولقد سبق أن أشرنا ، عدة مرات ، في هذا المقال ، إلى مفهوم سومر للعلامة باعتبارها ثنائية ، مكونة من وجهين : الدال إلامادى واملدول عليه الذهني ، أي الصورة السمعية والمفهوم . أما من جهة ريتشاردز وأوجدن فإنه يقوم على تصور ثلاثي ، يتكون من المعنى والاسم وشئ ، كما يبينها المثلث التالي : (٤٥)



ويبسط أولمان Ulmann هذا المثلث على النحو التالي : (٤٦)



وإذا رجعنا إلى تاريخ دراسة العلامات نجد أنها تختلف باختلاف نسمة الباحث الذي يتعامل المفهوم ولذلك نجد أن «سيمبولوجية» بيرس «تتم بمتابعة typologie العلامات» ونبحث عن صفات العلامات المنفردة . وفي هذا المفهوم نجد أساس السيمبولوجية في

العلاقة البسيطة بين العلامات (أي بين العلامة والشيء الذي تشير إليه ، وبينها وبين حاملها للمادى ، والعلاقة بين العلامة ومن يستعملها) . وهذا الاتجاه مستمر في مدرسة بيرس . إلا أن «مورس» Morris أضاف خواص اللغة والسلوك ، موسعا كذلك من نظرية الاتصال . ولكن ما زالت دراسة العلامات المنفردة أساس للنهج .

ولم يتغير الوضع ، كما سبق أن قلنا ، إلا مع «اللغويات التحولية» التي تفتت المجال أمام محاولات لوضع العلامة في إطار جديدة ، مع قبول اللغويات للجوانب النفسية والوسوبولوجية Socio-linguistique ، و يرى كذلك فكرة التحول والعلاقة الجديدة - بين القدرة والأداء - في دراسات «لين» - سزاوس «عن» البنية الاجتماعية وشكل الوعي وأثر ذلك في إقامة مدرسة سيمبولوجية جديدة ذات طابع لعوى - أنثروبولوجي في مراكز مختلفة «أورينو» وباريس تحت إدارة «جريماس» Greimas و موسكو تحت إشراف «ملنسكي» ، و «افانوف» ، و «تودوروف» Meletinsky, Ivanov, Todorov (٤٧) ويظهر هذا الاتجاه باستعمال مناهج جدلية محيرة في العلوم الاجتماعية .

وعلى مستوى التعريف النظري للعلامة بالمقارنة مع أشكال أخرى من الإشارات ، نجد مناقشات كثيرة عند الباحثين : فبينما نجد عند «بيرس» وضع نماذج للعلامات : الرموز ، والدلائل ، والأبجديات ، Symbols, indices, icons نجد عند آخرين وضع تعارضات تسمح لنا أن نفهم معنى العلامة بدقة أكثر

ويناقش «تودوروف» Todorov ، مثلاً ، الفرق بين Signe و Symbol و «العلامة» و «الرمز» ويطلق عليها Symbol, icon في التقليد الانجلو-امريكي ، مظهرا أن الرمز مسبب بها أن العلامة توطؤية واعتباطية .

وهكذا توجد علاقة سببية بين رمز الصليب والمسيحية ، أو بين رمز الميران والمعدل ، بينما تسمى نفس الشئ شجرة أو Arber أو Tree حسب اللغة . ولكن تودوروف يتخذ هذا المفهوم كما يفهم أهمية مفهوم السببية ، ذلك لأن العلاقة بين العلامة والرمز ، بما يشيران إليه ، ليست ببساطة العلاقة بين شئين ، ولكنها دسحة في «شبكة تعارضات تكون هيراركية مركبة» (٤٨) . والسيمبوتيقا بهذا المعنى متطابقة مع «علم الرموز» ، أما العلامة بالمعنى الكلاسيكي فتدسحه في «علم المعاني» La Sémantique . ويرى «تودوروف» من مناقشته إلى أنه يجب على السيمبولوجية أن تدخل في عهدها الثالث : بعد عهدها الأول الذي قدم ملاحظات منفردة متعاقبة عن طبيعة العلامة ، وعهدها الثاني الذي سيطرت فيه اللغويات مسطرة كاملة . أما المعهد الثالث فهو المعهد الذي تصح فيه السيمبوتيقا هي العلم المنقلب القائم على تغيير العلامات والرموز

وميز آخرون بين «العلامة» و«الدليل» (مارتينييه ، ومونان) ، بمعنى أن الدخان ، مثلا ، عندما يكون مؤشرا على النار ، فإنه دليل وليس علامة (٤٩) ، مما يؤكد أن العلامة مرتبطة بقصد إنسانى للاتصال ، ويدخل تكوينها في شبكة مركبة من المعاني والتصورات لها أنظمتها وقواعدها

ويظهر نفس الشيء في الفرق بين العلامة والإشارة : ويقول مونان : «إن الإشارة تحتاج إلى مجرد طك شعرة (إشارات المرور مثلا) ، يكون الاتفاق عليها واضحا وواحد . أما للعلامة فتحتاج إلى تفسير» (٥٠) ويقول باحثين نفس الأمر إذ يجب ، هذه ، أن تكون الإشارة وحدة ذات مضمون ثابت ، لا نستطيع أن نقوم مقام شيء ، أو أن تعكس شيئا أو أن تكسر انمكاسه refracter (٥١) .

ولنقف ، هنا ، لحظة عند مفهوم «لوتمان» للعلامة ، لأنه سيقفنا مباشرة إلى بحث التطبيقات أو الممارسات الحالية ، والفية منها بوجه خاص . ويناقش «لوتمان» مفهوم العلامة في داخل نظريته لنظامى الاتصال : نظام نمذجة أول ونظام نمذجة ثانوى . أما الأول فهو نظام للغات الطبيعية ، وأما الثانوى فهو أنظمة مركبة تقوم على الأنظمة الأيوبية ، مثل الفن والأدب ، والأساطير والأديان ، ويغرق لوتمان بين ثلاثة مستويات للاتصال ، ابتداء من البساطة الواضحة إلى أقصى درجات التركيب ، كما يلي .

(١) لغة الإشارة المصطنعة : إشارات المرور

(٢) اللغة الطبيعية .

(٣) لغة النص الشعرى (٥٤)

وموضوع كتاب «لوتمان» الخاص ببنية النص الفني إنما هو محاولة لتفسير العلامات الفنية في هذا السياق ويقول «لوتمان» إن العلامة الفنية ليست تواصلية مثل العلامة اللغوية ، بل بأنها «أيقونية» وتصويرية (٥٣) ، ولذلك لا تنقسم بسهولة إلى شكل ومضمون مثل علامة لغة الطبيعة . إن الفصل غير ممكن في اللغة الفنية ، لأن العلامة تتحد مع المضمون في تشكيلها (٥٤) . ولا نستطيع ، في الشعر مثلا ، أن نعزل العبارة عن اللغة ونكشف عن كيفية تحول العناصر الشعرية إلى عناصر دلالية . وهذا ما عسره «جاكسون» Jakobson في مقاله الشهير عن : «شعرية القواعد وقواعد الشعر» (٥٥)

وبوصف «لوتمان» ، في مقدمة كتابه عن السيميوطيقا وعلم حبال السبيا ، «نظرته إلى أنواع العلامة ، عندما يوجد نوعان من العلامات لعلامات التواصلية والعلامات الأيقونية» أو التصويرية (ix و v ع أى الصورة باللغة اليونانية) ، بحيث يدخل كل منها في نظام مختلف ، متعارض مع الآخر (٥٦) . وفي النوع الأول تدخل «الكلمة» وفي النوع الثانى يدخل «الرسم» ومن هذين النظامين ينتج نوعان من الفنون هما :

الفنون الكلامية والفنون التشكيلية ، بحيث يتأثر كل منها بنظام الكلام أو بنظام الصورة ، أو يحتل النظامان كما في الشعر مثلا ، أو في السبيا ويقول لوتمان ،

«إن الفنون الكلامية ، الشعر وبعد ذلك النثر المعنى ، تنبى - انطلاقا من أداة العلامات للتواصل - صورة كلامية ، طبعها الأيقونية واضحة ، وإن كانت مستويات التعبير الشكلية البحتة لعلاقة الكلامية (الصوت ، الحرف ، حنى الخط) لا تكسب قيمة مصموية إلا في الشعر محض»

وسوف نرى امتداد هذا التفكير في الفقرة التالية

الممارسات الحالية

رغم أن مجهود التقييم النظرى مازال قائما ، فإن السيميوطيقا تطبق الآن ، محذرا من الجحاح ، في مجالات عديدة ، منتشرة إلى أوسع حدود مجالات الاتصال والدلالة وتستعمل «السيميوطيقا» في هذه المجالات المختلفة ، أحدث إنجازات العلوم المختلفة : اللغويات ، والمطق ، والعلوم الطبيعية ، والرياضة والمطق الرياضى ، ونظرية المعرفة .. الخ .

ولن نتم في حدود هذا المقال إلا بالمصطلحات الثقافية والأدبية ، وهذا أيضا في حدود إمكانياتنا ، إذ لا أدعى أنني قاضيت كل الكتابات التى تشترك كل يوم ، في هذه الممارسات للعلم الجديد .

ويتسع مجال السيميوطيقا الآن فيمتد ، في مجالات الفن والثقافة والأدب ، إلى جميع علامات الشعر ، والنص ، والرسم ، والمسرح ، والسبيا ، بل يمتد ليكون علما يحول دراسة العلامات الخاصة بمجالات مختلفة ، في إطار دراسة عامة لثقافة واحدة تشملها كلها . ونلقى نظرة ، هنا ، على «سيميوطيقا» الشعر والنص والثقافة ، متحيين مجالات السبيا والمسرح رغم أهميتها .

١ - سيميوطيقا الأدب :

إن سيميوطيقا الأدب في تجلياتها العربية والشرقية متأثرة بشكل مباشر بمدائى «اللغويات التحولية» وبأعمال مدرسة «بارتو» «سيميوتية» تحت إشراف لوتمان . وإذا بحثنا وراء هذه التحارب سنجد بعض المدرجات المتأثرة بمحو الثلاثينيات والمدرسة الشكلية الروسية ، ومن الواضح أن هذه التجليات صححت النظرة الشكلية البحتة ، بإظهارها أهمية دور المجتمع في علاقته بالأدب ، كمشاهدة باحثين «الرومى» من ناحية ، ومحاولة موكارومسكى Mukarovsky الشيكوسفاكى ، من ناحية أخرى ، وهو من أهم علماء «مدرسة براغ» .

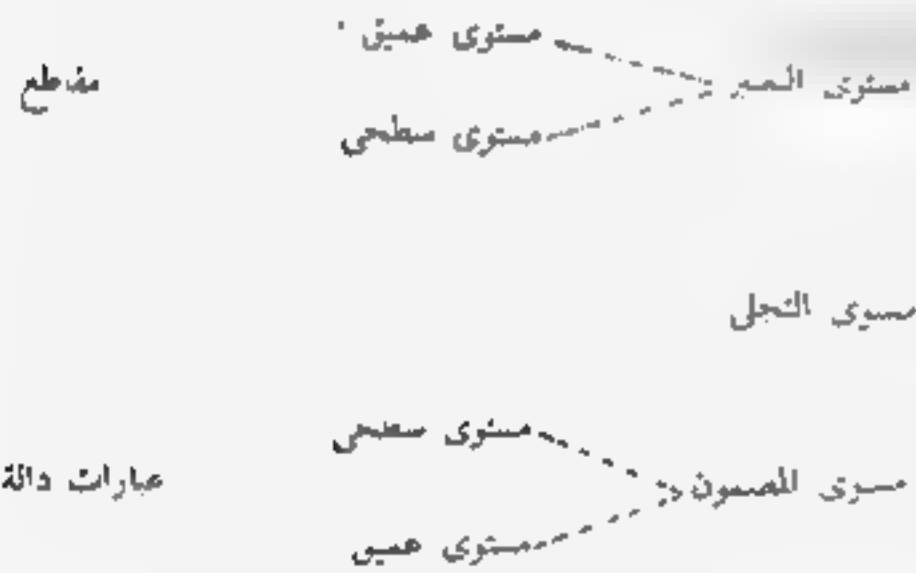
وتقول «ماريا كورنى» Maria Corti الباحثة الإيطالية : «إن مساهمة علماء السيميولوجية في مدرسة براغ

تسفيها قراءة تقوم على التعرف على المصمم والحواء ، أى الوحدات
النوعية من حيث قواعد تركيبها وتوظيفها . إن هذه القراءة تعطى أداة
التدبر النظرى ، وفى نفس الوقت تلمح دورا فى تحقيق النظرية ، من
أجل ممارسة علمية تقوم على حركة جدلية تتراوح بين النظر والتطبيق

وتقوم المحاولة السيميوطيقية لتحليل النص الشعرى ، على نقد بعض
الاتجاهات السابقة ، فى الدراسات الحديثة للشعر المسية على التحليلات
الاحصائية ، وعلى مفهوم الاعتراف وحتى على نقد محاولة جاكسون
وليك شراوس فى تحليلها لقصيدة الفطس ، ليدبر القائمة على نصيب
الاعترافات . ومن المعروف أن هذه المحاولة قائمة على إلقاء المستوى
الإيحائى (اختيار هذه الكلمة أو هذا المفهوم أو هذه الصورة) على
المستوى البياضى (التسلسل الألفى للمبارات وتركيباتها) .

لقد اكتسبت النظرية السيميوطيقية بعض المفاهيم الجديدة : هنا
أيضا ، يلعب اكتشاف مستويين للنص (مستوى سطحي ومستوى
عميق) دورا أساسيا ، إذ أن البنيات العميقة للنص تنظمه من طريق
نقطة مياقى يشمل محاولات ، من الممكن أن يتبأ بها ، وأن تشكل ،
ويبدو ذلك نقدا لأولية الإيحاء وهناك ما سبق أن ذكرنا ، أثر مهم للنحو
الترليدى فى التمييز بين المستويين ، أى التمييز بين النص الباطن أو المولود
والنص الظاهر (٦١)

ويعطينا جرياس : الرسم التالى لهذه المحاولة



٢ - العلامة القصيدة

أما بالنسبة لسيميوطيقا القص فنجدها أيضا كثيرا من الدراسات ،
طموحة الهدف ، بيلة المقاصد ، قباصة فى المفاهيم والشاريع الجديدة .
ولكن النتائج مارالت هير هائية ، وإن كانت تلقى بعض الصبر على كثير
من المشاكل ، صراها أساسا تحقق هذا للكل لائق - شراوس . ليس
العالم هو هذا الأساس الذى يعطى الردود الهائية ، بل هو ذلك الذى
بطرح الأسئلة الحقيقية

(موكارومسكى) ومدرسه نارتو السببية فى النظرية السيميوطيقية
للأدب ، تتمثل فى أنهم أبرروا كيف أن المجتمع فى علاقته بالأدب يظهر
كجناح اتجاهات اجتماعية - ثقافية ، اقتصادية وأيديولوجية ، تؤثر فى
اسظام الأدب ، لأنها جزء من الوعي المشترك (٥٨)

وبالمثل ، لقد عرف موكارومسكى : وجهه النظر السيميولوجية
للأدب بأنها الاعتراف بالوجود المستقل والديناميكية الأساسية للعمل
النصى ، كحركة مستقلة ، فى علاقة جدلية دائمة ، تتطور حقول الثقافة
الأخرى (٥٩)

وتتميز الدراسات السيميولوجية للأدب بحرصها على فهم العلامة
لأدبية فى مستوى العلاقة الجدلية بين النص الأدبى والمجالات الثقافية
والأيدولوجية بسببها الاقتصادية والاجتماعية التى تنمى إليها العلامات
من ناحية وفى مستويات النص الأدبى من ناحية أخرى

(١) العلامة الشعرية

لقد رأينا كيف توجد لغة الشعر الدال بالمدلول عليه ، وكيف تحول
العلامة الشعرية المستويات الدالة المختلفة (الحو ، الصوت ، الخ) إلى
أشياء شعرية عند ولونج ، و جاكسون ، وكيف أن الشعر نحوية
ولنحو شعرية

إن الجهود السيميوطيقية لتحليل القول الشعرى يتركز على هذه الوظيفة
بالدات للعلامة الشعرية . يقول جرياس : فى مقدمة محاولاته
السيميوطيقا الشعرية : «إن افتراض علاقة متداخلة بين مستوى التعبير
ومستوى المصنوع ()» هو ما يحدد خصوصية السيميوطيقا الشعرية .
(٦٠) ذلك لأن الدال الصوتى - وبدرجة أقل ، الخطي - يتداخل مع
المدلول عليه

ولذلك يجب على النظرية التى تتناول تصميم القول الشعرى ونمائها
السيميوطيقا الشعرية أن تواجه نوعين من المشاكل ، أما أولها فيربط
باردواج القول الشعرى .

- إن القول الشعرى قول مردوج ، أى أنه يجرى على مستويين
المصنوع والتصميم معا ، مما يستلزم حهاوا من المفاهيم يستطع أن يعطى
أساسا وتحققا لإجراءات التعرف على تركيبات هذين المستويين - بى -
دون - تقسيم القول فى وحدات متساوية الأبعاد ، ابتداء من الأشياء
شعرية ، الشاملة إلى أصغر العناصر ، وهى العناصر المبرزة للقصيدة
بالمستويين أى : السمات ، و : القيمات Les Sèmes et les phèmes أى
أصغر العناصر الدالة والصوبية ، وتتميز مستويات لغوية للتحليل

- وبعد تحديد المستويات المتجانسة على كل من الخططين (المصنوع
والتصميم) ، يجب على سيميوطيقا الشعر أن تقيم نموذج العلاقات الممكنة
بينها ، وبالتالي تقيم نموذج الأشياء الشعرية المؤسمة على النظر إلى هذا
أو ذلك من مستويات الشعرية المتعالمه . ومن هذا المنظور تتحدد الممارسة
سيميوطيقية لدراسة شعر باعتبارها عملية جدلية بين النظرية والتطبيق .

وهنا ، كما في محالات أخرى من الفكر السيميوطيقي ، نجد بداية لامعة عند باحثين . لقد أشرنا في مقدمتنا إلى الدور الذي لعبه هذا العالم السوفيتي (٦٢) في نقد «الشكليات الروس» من الداخل - قال «مدفيدف» Medvedev من مجموعة باحثين

«يجب على كل علم شاب - والنظرية الأدبية للماركسية شابة - أن يحترم العدو الحبد أكثر من المصديق السيئ... إن العلم الأدبي الماركسي والمهج الشكلي يلغضان ويتعارضان على أساس أكثر للمشاكل عصرية - مشكلة الخصوصية (خصوصية النص الأدبي)» (٦٣) .

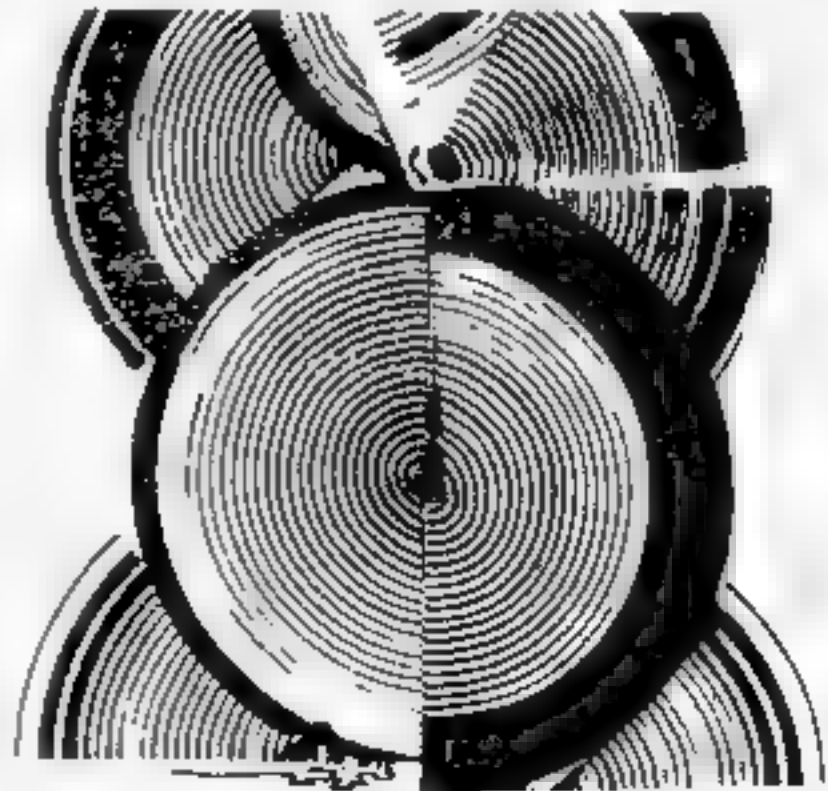
لقد كانت مجموعة باحثين تطرح مشكلة النص الأدبي على أنه جزء من الأنظمة الدالة وكانت تعارض الشكليات الروس في محاولتهم للتوحيد بين «معنى واحد ووعي واحد» ولقد طرحوا في مقابل هذا مبدأ مزدوا أن العلم الأدبي جزء من علم الأيديولوجية وكان هذا يتطلب إقامة نظرية جديدة لدراسة الحدوث بين البعد النفسي والأيديولوجي ، بين الخاص والعام في وعي الأدب الخالق . وهذا هو معنى تجديد نظرية الأدب الذي أجراه باحثين .

أما لقول القصي أو الرواية ، عند باحثين ، فهي المكان الذي نلتقي فيه مستويات متنوعة من اللغة ، فيها يسميه «تعدد الأساليب» ، و «تعدد اللغات» و «تعدد الأصوات» ومن هذه الزاوية لابد للدارس لأدب من أن يجدد «معدجة» للأشكال التي تتكون من الزوايا والحواس

مثل .

(١) القص المباشر ، الأدبي

(٢) التحول للأشكال المختلفة للقص الشفهي التقليدي أو القص المباشرة



(٣) التحول الأسلوبى للأشكال المختلفة - لنقص المكتوب .
النصف - أدبي والخطي : الرسائل ، السج الدائرية .. الخ

(٤) أشكال أدبية مختلفة ، لا تنتمي إلى الفن الأدبي من قول للؤلؤ - كتابات أخلاقية وفلسفية ، واستطرادات وإعلانات خطابة وتقارير علمية ، وأوصاف أنثروبولوجية .. الخ

(٥) أقوال الأشخاص ، للفرقة أسلويبا (٦٤)

صحيح أن باحثين فتح الطريق أمام دراسة النص الروائي بمستوياته اللغوية المختلفة على أساس أن النص الروائي نظام دل وسعير عن أنظمة أيديولوجية ، تلتقي بالتقاء الأنظمة الثقافية المختلفة ولكنه لم يقن نظرية لسيميوطيقا القول الروائي ، كما فعل بعض النقاد فيما بعد

لقد ازدهرت مدارس سيميوطيقا الأشكال القصية في أمريكا Dundes وفي الاتحاد السوفيتي Melcunsky متجاوزة التطبيق الميكانيكي لنظرية «بروب» ولم تلتحق المدرسة الفرنسية بهذا النقد إلا منذ عهد قريب ، مع أعقاب «جرماس» و «كزنيس» (٦٥)

ويقوم النقد الموجه لتطبيق نظرية «بروب» على أساس أن التطبيق أخذ أداة «بروب» التي كانت تخص القصة الشعبية وطبقها على أشكال معتقدة من الإبداع القصي . وبعد ظهور نظرية مستويي النص - السطحي والعميق - انهم يروبو بأنه لا يهتم إلا بالمستوى السطحي .

ومن هنا أظهر السيميوطيقيون أن القصة شبكة من العلاقات الإنجائية والسبائية أو الرأسية والأفقية Paradigmatique syntagmatique التي تنظم البنيات القصية . كما أظهرنا أن الوظائف الاحدى وثلاثين التي استحصتها «بروب» مأخوذة عن المستوى السابق البحث . كما أظهر «لتي» - سزاوس «أن المرجانية تسود دراسة «بروب» وأنه يجب إظهار البنية العميقة للوصول إلى تحليل حقيقي للنص ، وبمعنى البنية المنظمة للنصوص واهتمية وراء العواهر السطحية التي درسها «بروب» (٦٦)

لا نستطيع أن ندخل هنا في تفاصيل تأثير نظرية «بروب» في حلل القصة . بل يمكن مثال واحد لتلقى صوته على نوع الممارسة التي يجري في هذا المجال . وإذا أخذنا نطل قصة من القصص في اللحظة التي يخرج فيها هذا الطفل متصرا من صراع حاسم ، وجدنا أنه الطفل المنتصر من وجهة نظر الأداء Performance ، ولكن من وجهة نظر القدرة Competence ، أي الماضي الذي يكون فيه منذ طفولته ومن خلال الخبرات المختلفة ، ليس هذا الطفل الذي انتصر سوى ذكرى وتراث لهذا الماضي . ومن هنا نرى الفرق بين الحملة والقول ، وإذا كانت الحملة معركة فانقول ذاكرة من حيث طرادته (٦٧)

٢ - سيمبوتيقا الثقافة

إن النظرة السيمبوتيقية لا تعمل العمل الفني ، بل تعتبر نظاما دالا لا يفصل عن وحدة ثقافية ، تجمع بين أنظمة دالة مختلفة ، ذات علامات لها نيتها الخاصة وطاقتها الخاصة . ودراسة الثقافة من المحاللات الأساسية لسيمبوتيقا في الملامد الاشتراكية ، ومركز هذه الدراسات معهد «تارنو» الذي يشرف عليه «لوتمان» .

ويقول «لوتمان» و «أفانوف» وآخرون ، في مقالة من «أبحاث عالمية» ، عنوانها «افتراضات من أجل نظرة سيمبوتيقية للثقافات» : «إن الثقافة تدرس وحدة أنظمة دالة كثيرة ممتدة في دواها ، ذلك لأن نسبتها منظمة بطريقة مستقلة» (٦٨) . وهكذا نرى أن سيمبوتيقا الثقافة هي علم العلاقات الوظيفية التي تربط بين أنظمة مختلفة دالة .

ورغم أن هذا العلم مازال في بداياته ، إلا أنه وصل مبكرا إلى بعض الاتجاهات في طريق تحديد موضوعه ..

ويحدد علماء «تارنو» مفهوم «الثقافة» انطلاقا من تعاريف مع مفهوم «الحضارة» : فالثقافة تنظيم داخلي ، أصلي ، يهيئ الحضارة مصطنعة . ويوجد بين الثقافة واللا ثقافة علاقة جدلية بين دائرة خارجية (اللاثقافة) ودائرة داخلية (الثقافة) . وإذا كانت الدائرة الخارجية تتميز بالرموز Le cheos فإن الدائرة الداخلية يميزها الطام ، أي تتكون من معيار أو نظام للثقافة . ويقول علماء «تارنو» : «إن بعض ما يربط بين الثقافة والحضارة و «القوى» يرجع إلى أن للثقافة تغرب باستمرار - لصالح تقيصها - من بعض العناصر (المستعملة) ، فتحولها إلى (كليات) فوظف في (اللاثقافة) وهكذا تنطوي الثقافة نفسها على زيادة في التحلل Entropie تواجه غاية التنظيم» (٦٩) ومن هذه الزاوية يمكن القول : إن كل ثقافة لها «لا ثقافتها» الخاصة .

ومن الحق أن النص له علاقا الممتدة مع النظام الشعري للثقافة كنظام شامل ومن هنا يمكن أن نقدم الرسالة نصها باعتبارها نصا ، أو حائبا من نص واحد ، أو مجموعة من النصوص ، بما يعنى أن الرسالة يمكن أن تعرض على أكثر من مستوى . وهكذا فإننا يمكن أن نعتبر «نصوص بلكين» التي كتبها بوشكين بمثابة نص ، أو مجموعة من النصوص ، أو حائبا من نص واحد هو «القصص الروسية للاثنيات لقرن الثامن عشر» . ويميز لوتمان ، في دراسة أخرى له ، بين النص

الثابت Invariant والنصوص التي تكونه : فإذا أخذنا ، مثلا ، لوحة للرسام الفرنسي (ديلاكروا) وقصيدة للشاعر الإنجليزي (بليرود) وسيمبوتيقا للموسيقار الفرنسي «برليوز» لاحظنا أنها نصوص من النصوص المكونة لنص ثابت هو الرومانسية الأوربية . (٧٠)

ومن المهم أن نلاحظ أن مفهوم النص ، هنا ، يستخدم معنى سيمبوتيقى بحث ، يشير إلى رسائل اللغة الطبيعية ، أوكل حامل لدلالة شاملة (نصية) ، أو طقس ، أو عمل فني ، أو قطعة موسيقية ، بشرط أن يكون له ، من حيث هو نص ، وظيفة معروفة . (٧١) . ومادامت المهمة الأساسية هي تكوين «نمذجة» للثقافات ، انطلاقا من العلاقة بين النص والوظيفة فالنص هو الرسالة التي تكونها قواعد توليدية محددة ، داخل ثقافة من الثقافات

ورغم هذه المحاولات القيمة لاتزال السيمبوتيقا في أول خطواتها . ولكنها تبحث عن طريقها عبر التجارب الشجاعة والممارسة العملية ومن الجدير بالذكر أن تركد أنها لم تتحول ، بعد ، إلى فلسفة ، كما حدث مع «البالية» ، ولكنها مازالت محتفظة بالطابع العلمي للبحث عن الحقيقة ، عبر إعداد مسودات للمفاهيم الاجرائية

ولذلك فهي محاولة لفهم اللغات التي نحيط بها ، بواسطة تحليل العلامة الدالة في هذه اللغات ، الغامضة في أحوال كثيرة ، كما وصفت بوشكين ، عندما طرح سؤاله عن الحياة ، في ليلة لرق ، قائلا :

أريد أن أفهمك

أبحث فيك عن معنى

أعلم لغتك الغامضة ...

ومن الممكن أن ننهي إلى ما أنهي إليه لوتمان (٧٢) عندما أكد أن المقصود من السيمبوتيقا هو فهم يمكن لاكتساب الحقيقة ، والحياة بشكل أوسع . ولقد شعرت المدارس النقدية المتوالية بهذا الفهم ، عندما وصفت الشعر الكلاسيكي بأنه «لغة الآلهة» ، ووصلت الشعر الرومانسي على أنه «لغة القلب» . أما الواقعية فهي ، وإن غرت مضحون الاستعارة ، لاتزال محتفظة بنفس الخاصية ، حيث يصبح النص لغة الحياة ، التي يتحدث فيها الواقع عن نفسه ، إذ بدون الشعر - كما يقول مايكوفسكي :

ينوى الشارع صامتا

ليس لديه شيء لصرح ، ولا شيء كي يقول

● هوامش

(٦) مذكوفسكي ، شعر وكتابات شره .

Fisa TRIQUET Maikowski.

vers et proven. seghers Paris 1967 pp. 27-47

(٧) برلمان أدب

Paul VALERY Etudes Littéraires, Gallimard. Paris 1958 p. 428

- (١٩) نظرية في السيميوطيقا . U ECO, A Theory of Semiotics, p. 9
- (٢٠) مفاتيح السيميولوجية
Jeanne MARTINET, clefs pour la semiologie, Seghers, Paris 1973, 1975, p. 18
- (٢١) نفس المرجع Ibid., p. 12.
- (٢٢) دروس F de SAUSSURE, Cours., p. 27
- (٢٣) نفس المرجع Ibid.
- (٢٤) مفاتيح J. MARTINET, Clefs..., pp. 13 et suiv
- (٢٥) U ECO, A Theory of Semiotics, pp. 32-33
- (٢٦) G. MOUNIN Introduction, p. 78.
- (٢٧) مفهوم النمرة في النثرية
G. MOUNIN, «La notion de code en linguistique», in Introduction, pp. 77-86.
- (٢٨) دراسات في النثرية التطبيقية
P. GUIRAUD, Etudes de linguistique appliquée, pp. 37-38 - in MOUNIN p. 82.
- (٢٩) الرياضيات بوصف مستوى للصور والتعبير
MOREAU, Mathématiques et description des plans du contenu et de l'expression, in MOUNIN p. 84
- (٣٠) مقدمة G. MOUNIN, Introduction..., p. 86.
- (٣١) نفس المرجع Ibid.
- (٣٢) أبنة الغائبة U. ECO, La structure absente, p. 14.
- (٣٣) وما السيميولوجية ؟ : أبحاث حالية في ضوء الماركسية ، عدد خاص من السيميوتيك
Y.S. STEPANON «qu'est ce que la sémiotique?» in Recherches Internationales, à la lumière du marxisme. 81-4- 1974.
- (٣٤) الماركسية وبقلمه اللغة ، مقدمة جاكسون
M. BAKHTINE, «Le marxisme et la philosophie du langage», préface R. JAKOBSON Minuit, Paris 1977, p. 8.
- (٣٥) التحليل السيمي . شروط السيميوطيقا العلمية
J. COQUET and J. KRISTEVA, «Sémanalyse Conditions d'une Sémiotique Scientifique» in Semiotica, 1972, I, 2, pag. 4
- (٣٦) ماركس والسيميولوجية
G. SZEPPE & V. VOICET, «Alternatives Sémiologiques», in Recherches Internationales, p. 74. 81-4- 1974
- (٣٧) الماركسية وبقلمه اللغة M. BAKHTINE La Marxisme., p. 48
- (٣٨) أبنة الغائبة U. ECO La structure absente, p. 13
- (٣٩) هي مبادئ تصنف جرم من النماذج
S. ZILKHEWSKI, «Des principes de classement des textes de clôture» in Semiotica, 18-2 p. 4
- (٤٠) M. BAKHTINE Le marxisme..., pp. 87-88 et suiv
- (٤١) J. MARTINET Clefs. p. 54.
U. ECO, la structure absente. p. 13

- (٣) نظرية الأدب ، مقدمة لتصور الشكليات الروس .
Tzvetan TODOROV, Théorie de la littérature, préface aux textes des formalistes Russes. Seuil, Paris 1965, p. 21
- (1) مقدمة «سوليا كريستيفا» ، كتاب «نظرية ديوتريكي الأدبية»
Mikhaïl BAKHTINE, Poétique de Dostoievsky, préface de Julia Kristeva, Seuil, Paris 1970, pp. 7- 8
- (٢) لأندريو جنة الناب
Henri LEFEBVRE, Fidélité structurale, Anthropos, Paris 1971, pp. 24-25.
- (٦) أبنة الغائبة Umberto ECO, La structure absente, Mercure de France, Paris 1972, p. 11.
- (٧) دروس في النثرية العامة
Ferdinand de SAUSSURE, Cours de Linguistique Générale, payot, Paris 1975, p. 33.
- (٨) كتاب عبارة . Charles S. PIERCE, Selected Writings, p. 98.
- (٩) السيميولوجية Paul GUIRAUD La Sémiologie, PUF, Paris 1971, p. 6.
- (١٠) مبادئ السيميولوجية .
Roland BARTHES, «Eléments de Sémiologie in Communications 4, 1964.
- (١١) نظريات الزمر
T. TODOROV, Théories du Symbole, Seuil, Paris 1977.
- علم لغوي
J. KRISTEVA, Recherches pour une Sémanalyse, Seuil, Paris 1962.
- علم أصول القواعد النحوية .
J. DERRIDA, De La grammatologie, Minuit, Paris 1976
- التحليل السيمي . شروط السيميوطيقا العلمية
J. KRISTEVA and J.U. COQUET : (Sémanalyse) Conditions d'une Sémiotique scientifique, in Semiotica, 1975, I, 4
- (١٢) ابن سينا ، «البيان» ، في كتاب الفناء ، الجزء الأول من ١-٢
A. RACHID, Raison et métaphore selon Raymond Lulle, I, 1, p. 194.
- المفصل والاستمارة عند رامون لول (رسالة غير منشورة)
علم الاجتماع وعلم الانساني (١٣)
Marcel MAUSS Sociologie et anthropologie. Introduction de Claude LEVY STRAUSS. PUF Paris 1950 p. XXX
- بقول «راموس» : إن الأفكار اللاشعورية تبدو دائما حتى في الشعر ، وفي الدين ، وفي اللغة .
(١٤) مبادئ السيميولوجية
R. BARTHES, «Eléments», p. 196
- مقدمة للسيميولوجية
Georges MOUNIN, Introduction à la Sémiologie, éd. Minuit Paris 1970, p. 196.
- (١٦) نظرية في السيميوطيقا Umberto ECO, A Theory of Semiotics
Bloomsington, London 1971, p. 3
- (١٧) نفس المرجع Ibid p. 4.
- (١٨) أبنة الغائبة U. ECO, La structure absente, p. 13.

من التصورولوجي المؤلف ، سواء في الحقيقة الواضحة التي يمر عبر العمل ، أو في
الوحدات الأيديولوجية ، أو الاقتصادية ، أو الاجتماعية ، أو الثقافية في ظرف من
الظروف. ويؤكد ذلك كله المنظر إلى أن يتلخص المصنف التطورية للفكر كتتابع لتحويلات
شكلية ، أو يقوده إلى تعامل العملية التطورية (كما تعمل بعض مدارس علم الدلالة
النفس المعاصرة) أو يفهم المنظر العملية التطورية للفكر كأنه كاس منقى لعملية خارجية
مسقة من الفكر

إن النظرة السيميولوجية ، وحدها ، هي التي تسمح للتفكير بأن يتعرفوا على الوجود
المتنقل لية الفكر ، في عناصرها المعرفية ، وأن يفهموا بعدها كحركة أصيلة ، في
علاقة ذات جعلت راسخ مع تجدد مجالات الثقافة الأخرى ،

في Maria CORTI من ١٦ .

(٦٠) مقالات في السيميوطيقا الشعرية

A J GREIMAS & al. Essais de sémiotique poétique, lecosan, Paris 1972.

Ibid p. 10

(٦١) نفس المرجع .

(٦٢) كان باخين متخصصا في دراسة الأدب الفرنسي وتدريبه في الاتحاد السوفيتي . ويعتبر
دراسة عن فن رواية من أعظم الكتب في هذا الموضع . وتخصص باخين في نظرية
القصة ودراسة نظرية الأدب عند دوستويفسكي ، ووجه خاص . ولكنه لم يشتهر في
الاتحاد السوفيتي في فترة انحصار النهج السيميولوجي الميكانيكي السائد في الفكر
الثقافي . ومع ذلك فقد استمر يعمل ، بلا توقف ، وطمح دائما من مصطلحات في
ممارسة أعماله وتدريبه ، بل في إلقاء المحاضرات العامة . عندما تكلم في معهد موسكو
للأدب العالي في ١٩١٠ و ١٩٨١ . ولكن الغرب عرفه في الستينات فأعده يعرف أكثر
وأكثر في بلدته ، بعد ما سمى «بالانفراج» ، حيث تصاعد الاهتمام بالأعمال التي كتبت
من فن دوستويفسكي ، فطبعت أعمال باخين كلها ، وأعادوا له الشهرة التي كان قد
لحقها من قبل . وتوجد هذه المعلومات في مقدمة كتب باخين المترجمة إلى الفرنسية
وللمطبوعة في فرنسا . من مثل - Préface à la poétique de Dostoïevski

(٦٣) مقدمة نظرية الأدب عند دوستويفسكي . J. KRISTEVA, p. 6

(٦٤) المجالات ونظرية الرواية

M. BAKHTINE, Esthétique et théorie du roman, gallimard, Paris 1978, p. 88.

J. COLTES, Introduction à la sémiotique que narrative et discursive, Préface GREIMAS Hachette. Paris 1976. p. 5

Ibid, p. 6 (٦٥) نفس المرجع .

Ibid, p. 7 (٦٦) نفس المرجع .

(٦٨) تفروجات من أجل دراسة سيميوطيقا للثقافات .

V V IVANOV I M LOTMAN & al. «Thèses pour l'étude sémiotique des cultures». in Rech. Intern., No. 87-4 — 1974.

Ibid. (٦٩) المرجع السابق

(٧٠) به نفس نفس

I. LOTMAN La structure du texte artistique, p. 51

V V IVANOV Theses. » pp. 130-1 (٧١)

I LOTMAN, La structure... p. 31. (٧٢)

Y S. STEPANOV, «qu'est - ce que la sémiologie?» Rech. Intern., p. (١٢)

J. DERRIDA, De la grammatologie, 24 (١٣) علم أصول القواعد النحوية .

(١٤) كتابات في التعريب العامة

R. JAKOBSON, Essais de linguistique générale, Minuit, Paris 1963. 1. p. 162.

(١٥) نفس نفس

OGDEN & RICHARDS, The Meaning of Meaning in J MARTINET, Cited, p. 73.

(١٦) مبادئ علم الدلالة

ULLMANN, The principles of Semantics in J. MARTINET, cited, p. 32.

SZEPE & VOIGT, «Alternatives...» in Rech. Intern., pp. 14-15 (١٧)

(١٨) مقدمة لعلم الرموز

T TODOROV «Introduction à la symbolique». Poétique 11, 1972, p. 279.

ويؤكد أنه ر. في كتابه «الفرق بين العلامة والرمز على أناسي من
السيدة فلاندا. استمر قائلا منذ أنطونيو إلى سوسر ، وقد نشره بالتعميل «كلمات
الإسكندراني» (Clement d'Alexandrie) و«القدسي أوغسطين»
(Saint Augustin)

الرمز والتمثيل Symbolisme et interprétation scul. Paris 1978, p. 16

J. MARTINET, Cited, p. 56. (١٩)

G. MOUNIN, Introduction... p. 14 (٢٠)

M. BAKHATINE, Marianne... p. 100 (٢١)

(٢٢) في العلامة بين الأولى والثانية في أنظمة الاتصال للتمثلية

Ivan LOTMAN. «Du rapport primaire/secundaire dans les systèmes médiatiques de communication» in Recherches Internationales No 8 - 4 4 — 1974, p. 41

(٢٣) به نفس نفس

I. LOTMAN, La structure du texte artistique, gallimard, Paris 1973

Ibid. (٢٤) نفس المرجع

(٢٥) «شاعرية القواعد وفراغ الشعر» في A نفسها في علم الشعر.

R. JAKOBSON, «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie» in Huit questions de poétique, scul. Paris 1977, pp. 89-107

(٢٦) السيميوطيقا وعلم مجالات السبيا

I LOTMAN, Sémiotique et esthétique du cloître, éd. Sociales. Paris 1977 pp. 13-14

Ibid. (٢٧) نفس المرجع

(٢٨) مقدمة إلى السيميوطيقا الأدبية

Maria CORTI, An introduction to Literary Semiotics, London 1978, p. 10.

(٢٩) قال ميخائيلسكي «بدون وجه سيميولوجي ، سوف يظل المنظر غالياً إلى النظر إلى
الفكر المعنى باعتباره تركيباً شكلياً خالصاً ، أو نيكسماً مباشرة للتكوين السيميولوجي أو

دائرة المعاجم مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

يعمل ويصالحهم بذات المعاجم ، تأليفاً وتحقيقاً وتحريراً ، صفوة من العلماء العرب والبريطانيين ، مثل :

الدكالة والأستاذة ، أحمد الخطيب ، مجدي وهبة ، أليبرطاني ، عبد الحميد برنس ، ليفيرمال يركات ، كامل المهديس ، وجدي رزق ، يوسف عتي ، حسن الكرسي ، مصطفى لقي ، رهاضر ، ابراهيم الرقب ، هارث الفاروقي ، أحمد زكي بدوي ، عدنان عابدين ، اسرار شبيب ، عصمت ، الفقيه أنطوان الدراج ، جورج عبد الصبح ، محمد العرفاني ، نبيه غطاس ، يوسف رضا ، مارك هيايبي ، آرثر غردمان ، بروني ويلكوك ، تيريسا بيلارد ، كاني كيلباريك ، آن كاتريدج ، اندرو سيفت ، وغيرهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غير ٥٠ معجماً قيد الإعداد والطبع
والمعاجم كلها موثقة ، وتساهم ما تقره المجامع اللغوية العربية من مصطلحات.

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب
في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

الأبدي مصطفى الشراي ، أحمد شفيق الخطيب ، معجم الشراي في
مصطلحات العلوم الزراعية .. انكليزي - عربي .
هارث سليمان الفاروقي ، المعجم الفاروقي ..
انكليزي - عربي .
سومي موز العارة ، معجم الديبلوماسية والشؤون الدولية
انكليزي - فرنسي - عربي .
حسن سعيد الكرسي ، قاموس المنار ..
انكليزي - عربي .
محمد العرفاني ، معجم الأخطاء الشائعة في اللغة
العربية المعاصرة ..
نبيه غطاس ، قاموس المصطلحات الاقتصادية
انكليزي - عربي .
مصطفى لقي ، معجم المصطلحات الاقتصادية والتجارية
فرنسي - انكليزي - عربي .
أليبرطاني ، معجم العاطة حرفة صيد السمك
في الساحل اللبناني .

د. مجدي وهبة ، وجدي رزق ، معجم المصطلحات السياسية الحديثة
انكليزي - فرنسي - عربي .
د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب .
انكليزي - فرنسي - عربي .
د. مجدي وهبة ، كامل المهديس ، معجم المصطلحات العربية
في اللغة والأدب .
د. عبد الحميد برنس ، قاموس الفولكلور ..
عربي - عربي .
أحمد شفيق الخطيب ، معجم المصطلحات العامة والفنية
والهندسية .. انكليزي - عربي .
أحمد شفيق الخطيب ، معجم مصطلحات البترول
والصناعة النفطية .. انكليزي - عربي .
يوسف عتي ، قاموس عتي الطب ..
انكليزي - عربي .
أحمد زكي بدوي ، معجم مصطلحات العلوم
الاجتماعية .. انكليزي - فرنسي - عربي .

مركز مكتبة ودار نشر أبو الهول

التوزيع ٣ شارع شواربي - الدور الثالث . ت ٧٤٤٦١٦ القاهرة

بمصر

سيميولوجيا اللغة

تأليف : إميل بنفانست
ترجمة : سينا قاسم

يجب أن نبذل السيميولوجيا جهداً عظيماً حتى نأخذها على محمل الجد ومجالها . « ٢ »

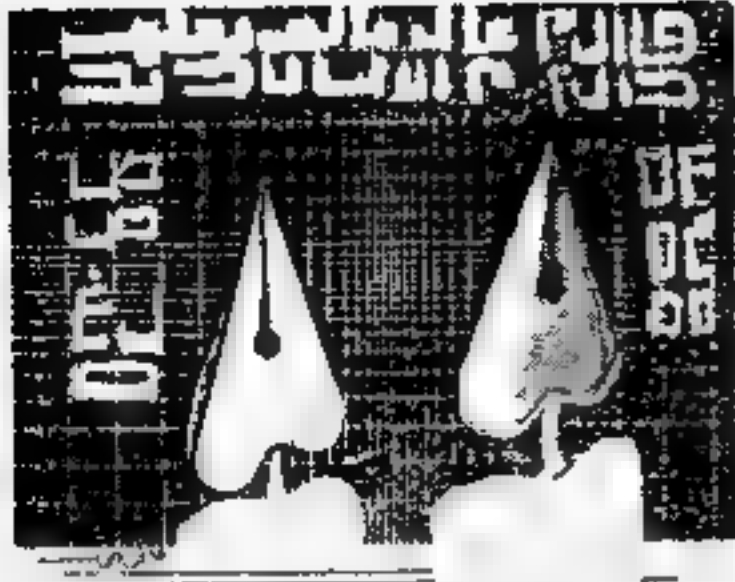
دي سوسير

منذ أن أدرك بيرس Peirce وسوسير Saussure - وهما عالمان
صغريان بقندان على طرق نقبى ، وإن عمل كلاهما في نفس الفترة
الزمنية دون معرفة أى منهما للآخر^(١) ، إمكانية قيام علم للعلامات ،
ومنذ أن بدأ في تأسيسه ، ظهرت مشكلة جسيمة لم تتطور بعد في شكل
محدد ، وذلك لأنها لم تطرح بوضوح وسط نظم الفوضى التي تعود
بحال دراسة العلامات ، وهذه المشكلة هي : ما موضع اللغة بين نظم
العلامات ؟

العلامات ، أو حتى إلى مجموعة ذات خصائص ثابتة ، فبما تنتمي
معظم الكلمات إلى مجموعة الرموز فإن بعضها ينتمي إلى مجموعة المؤشرات
مثل أسماء الإشارة . وبناء على ذلك فإن بيرس يصنف أسماء الإشارة
ضمن الإيماءات التي تقابلها في المعنى ، أى ضمن إيماءات الإشارة . وم
بلغت بيرس إلى أن الإيماء ذات دلالة عالية ، بينما يدخل اسم الإشارة
في إطار نظام معين من العلامات الشفاهية هو اللغة ، وبالذات في إطار
نظام فرعي معين من اللغة هو اللغة القومية . ومن جانب آخر يمكن
للكلمة الواحدة أن تلعب دور عدد من العلامات مثل العلامة الصفة
Qualisign أو العلامة المفردة Sinargin أو العلامة المطلقة^(٢)
Legisign . وفي الواقع فإننا لا نرى القيمة العملية لهذه التفرقة ولا كيف
يمكن أن تساعد عالم اللغة على بناء سيميولوجيا اللغة ك نظام إن
الصعوبة التي تواجهه من يحاول تطبيق مفاهيم بيرس - بخلاف تقسيمه
الثلاثي المعروف الذي يظل إطاراً بالغ العمومية - هي أن بيرس يضع
العلامة كأساس للعالم بأسره ، إذ إن العلامة هي نقطة الانطلاق التي
يبنى عليها تعريف كل عنصر على حدة ، وهي - أيضاً - المبدأ الذي
يحكم تفسير مجموعات العناصر ، سواء كانت هذه المجموعات مجردة أو
ملموسة . إن الإنسان ، بما يراه بيرس ، علامة لـ كليه ، وفكره أيضاً
علامة^(٣) ، وكذلك مشاعره^(٤) ، ولكن هذه العلامات - في نهاية
المطاف - لا تحيل إلا إلى علامات أخرى ، فكيف يمكن أن تحيل إلى

لقد استعار بيرس مصطلح Semelotic من التسمية التي أطلقها
بحول لوك على العلم الخاص بالعلامات والدلالات المنشق عن المنطق ،
وإحدى كان لوك ينظر إليه باعتباره علم اللغة ، وأنفق بيرس حياته في
تطوير هذا المفهوم . ويشهد الكم الهائل من ملاحظات بيرس على الجهد
الصيد الذي بذله في تحليل المفاهيم الخاصة بالمنطق والرياضة والفيزياء في
إطار السيميولوجيا . وقد امتد سعيه ليشمل المفاهيم الخاصة بعلم النفس
والأديان . واستغرق تأمل بيرس وعنه في الموضوع حياته كلها . واستعان
في سعيه هذا بجهاز عقل من التعريفات - أحد يزداد تعقيداً مع مرور
الزمن - بهدف إلى تصنيف الواقع والتدرك والمعاش في مجموعات مختلفة
من العلامات . ولكي يتوصل بيرس إلى هذا « الجبر الكوني
للعلامات »^(٥) . قسم العلامات إلى ثلاث مجموعات : الأيقونات
Icones والمؤشرات Indexes والرموز Symbols . وقد يكون هذا
التقسيم الذي يكمي في فئاس للممار المنطق الهائل الذي بناء بيرس ، هو
الشيء الوحيد المتبني منه

أما مما يتعلق باللغة فلم يعرب بيرس عن شيء محدد أو معضل . فإنه
يرى أن اللغة موحدة في كل مكان وفي لا مكان في آن واحد . وإن كان
بيرس قد أبدى اهتماماً في بعض الأحيان باللغة ، فإنه لم يأبه بالطريقة
التي تؤدي اللغة بها وظيفتها . إن اللغة بالنسبة إليه لا تتعدى كونها
كلمات ، والكلمات هي علامات غير أنها لا تنتمي إلى فئة خاصة من



شيء ليس علامة في حد ذاته ؟ هل نستطيع أن نجد نقطة ثابتة نستطيع أن نرسى فيها العلاقة الأولى للعلامة ؟ إن المعارف السيميولوجية التي أنشأها بيرس يستحاور تعريفه . فلا بد أن يقبل للطعام الاختلاف بين العلامة والمداول عليه حتى لا يلمى مفهوم العلامة نفسه في عملية مكاثرة تمتد إلى ما لا نهاية ؛ ولابد أيضاً أن تحتوى العلامة في نظام من العلامات ، فهذا هو ميعاد الدلالة نفسها وشرط قيامها . ويظهر مما سبق - وعلى عكس ما يدعيه بيرس - أن العلامات في جملتها لا تعمل بنفس الطريقة ، ولا تنتمي إلى نظام واحد . ولذلك فلا بد من تطوير أنظمة مختلفة من العلامات ، ومن تحديد نوعية العلاقة التي تقوم بينها ، فقد تكون هذه العلاقة علاقة تعارض أو علاقة تقابل .

ويظهر سوسير في هذا المقام في الموقف المقابل لبيرس سواء أكان ذلك في المصحح أو في التطبيق ، ذلك لأن التأمل عند سوسير ينطلق من اللغة نفسها ، ويحدد اللغة - ولا شيء سوى اللغة - مادة للدراسة . فاللغة تدرس اللغة في ذاتها ولدانها . ومن هنا تقع على عاتق عالم اللغة مهام ثلاث

الأولى : هي وصف جميع اللغات المعروفة مياتياً وتزامنياً .

والثانية : هي استكناه القوانين العامة التي تحكم جميع اللغات .

والثالثة : هي تحديد مجال علم اللغة نفسه وتعيينه له .

ولم يأت أحد إلى الترابية الكامنة وراء هذا المظهر المصغر للمصطلح . فإن هذه الترابية هي التي تعطيه قوته وجبراً في نفس الوقت . إن المهمة الثالثة التي يسدها علم اللغة إلى نفسه هي أن يحدد نفسه كعلم على نفسه . وإذا أردنا أن نضعها في سياقها نحوي المهمتين الأولى وبكاد نلعبها . إذ كيف يستطيع علم اللغة أن يقرر حدوده وأن يعرف نفسه إلا من خلال تحديد مادته الخاصة - وهي اللغة وتعريفها ؟ ولكن هل يستطيع علم اللغة أن يبق بالمهمتين الأخريين - اللتين وضعنا في المرتبة الأولى والثانية من التبيين - وهما وصف اللغات وتأريخها ؟ كيف يستطيع « علم اللغة » أن يبحث عن القوى الدائمة والعالمية التي تحكم في جميع اللغات ، وأن يستكشف القوانين العامة التي تجمع بين كل الظواهر الخاصة في التاريخ ؟ كيف يستطيع علم اللغة أن يقوم بهذه المهام إن لم يتم - بداية - تعريف قدراته وإمكانياته ، وبالتالى قدوة العلم على إدراك طبيعة هذا الكيان الذي يسميه « اللغة » وسماته الخاصة المميزة . إن كل شيء يتوقف عن هذا الشرط ، ولا يستطيع عالم اللغة أن يقوم بمهمة من هذه المهام مستقلة عن الأخرى ، أو أن يتكفل بإحداها على أنه وحده إن لم يدرك بوعي تام الخصوصية التي تميز اللغة عن غيرها من المواد التي ندرسها العلوم . ويمكن اعتبار هذا الإدراك الواضح المطلق الأساس الذي يسبق أية خطوات عملية أو معرفية لعلم اللغة . إذ إن المهمة الثالثة - وهي مهمة التعريف وتحديد المجال - تتوقف على المهمتين الأخريين . فلا نقوم على فرضية إنعامها ، بل تفرض على علم اللغة أن يتجاوز حدود المهمتين الأولى إلى الترجمة التي تجعل اكتمالها مشروطاً باكتماله كعلم . هنا تكمن الصعوبة التي يتميز بها برنامج سوسير . ونوضح قراءه المحامرات في علم اللغة - بكل - تأكيد - أن سوسير يرى أن علم اللغة لا يمكن أن يشأ إلا من خلال تعريفه لنفسه عن طريق اكتشاف مادته

ويطلق كل شيء من السؤال التالي : وما هي المادة الشاملة والملموسة لعلم اللغة ؟^(١١) ولقد كانت الخطوة الأولى تهدف إلى هدم الإجابات السابقة على هذا السؤال : « حينما نظروا فإننا لا نجد في أي مجال المادة الشاملة لعلم اللغة^(١٢) » وبعد أن مهد سوسير الطريق على هذا النحو ، وضع الخطوة الأولى لمهجه : لابد من الفصل بين اللغة واللسان . فإذا افترضنا السطور التي تحتوى انعامهم الجوهرية التي قدمها سوسير : « إذا تخيلنا اللسان في جملته فإننا نجد متعدد الأشكال غير متجانس . فاللسان ينتمي إلى عدد من الحالات المختلفة في آن واحد فينسب إلى أحوال الفيزيولجى والنفسي . كما أنه ينتمي إلى أحوال الفردى والجماعى . ولذلك يصعب تصنيفه ضمن أي من المقولات الكلية التي تدرج تحتها الظواهر الإنسانية ، إذ يستحيل استكناه وحدته . أما بالنسبة للغة فالأمر يختلف تماماً ، فاللغة تمثل وحدة في ذاتها وتمثل أيضاً مبدأ من مبادئ التصنيف . وعندما يعطى اللغة محل الصدارة بين الظواهر اللسانية فإننا ندخل نظاماً طبيعياً على مجموعة من الظواهر لا نخضع من تلقاء نفسها لأي نوع من التصنيف » .^(١٣)

وكان شغل سوسير الشاغل هو اكتشاف مبدأ الوحدة الذي يبيس على تعدد الظواهر التي تسود خبرتنا باللسان . فلا يتأتى أن تصنف الظواهر اللسانية ضمن الظواهر الإنسانية إلا من خلال هذا المبدأ وحده . ويومر اختزال اللسان في اللغة الشرط المردوح الذي يسمح بعرض اللغة كمبدأ للوحدة من جانب ، ومن ثم يسمح بالسماح بمجال للغة بين الظواهر الإنسانية . وإذا أدخنا في مجال دراستنا مبدأ الوحدة ومبدأ التصنيف فإننا ندخل مفهومين يؤسسان - بدورهما - السيميولوجيا

وهذان المفهومان ضروريان لتأسيس علم اللغة كعلم . فإننا لا يمكن أن نتصور نشأة علم يكون مشككاً في طبيعة مادته . متروكاً في نوعية المجال الذي تنتمي إليه . ولكن بالإضافة إلى السعى وراء مريد من الدقة والصراحة في البحث ، فإن القضية تتعلق هنا بالمكانة الخاصة التي تشغلها مجموعة الظواهر الإنسانية

وهنا - أيضاً - لم يلاحظ أحد الحدة التي تتميز بها خطوات سوسير في البحث العلمى ، فإن القضية ليست أن نقرر ما إذا كان علم اللغة أقرب إلى علم النفس أو إلى علم الاجتماع ، ولا أن نسمح له مكان بين الفروع المعرفية القائمة ، ولكن القضية يجب أن نطرح على مستوى

معايير نظام ، ومر حلال مصطلحات جديدة كل الجدة ، تولّد مفاهيمها الخاصة . إن علم اللغة يتنمى في الحقيقة إلى علم لم يثنأ بعد ، علم يتناول الأنظمة لأخرى المثابة داخل مجموعة الظواهر الإنسانية . هذا العلم هو السيميولوجيا ويجب علينا أن نذكر الصفحة التي نصف هذه العلاقة وتعددتها .

« إن اللغة نظام من العلامات تعبر عن أفكار . ومن هنا يمكن مقارنتها بالكتابة وبأجديّة الصم والبكم وبالطقوس الرمزية وبأشكال التحية والإشارات الحرة إلخ ... ولكنها أكثر أهمية من كل هذه الأنظمة

ويمكن - إذن - أن نتصور نشأة علم يدرس حياة العلامات وسط الحياة الاجتماعية . وسوف يكون هذا العلم جزءاً من علم النفس الاجتماعي ، وبالتالي من علم النفس العام ، وسنطلق على هذا العلم اسم السيميولوجيا (من الكلمة اليونانية Sémeson أي للعلامة) . وسوف يكشف لنا هذا العلم كينونة العلامات ، وأيضاً القوتين التي تحكمها ، ولكن لما كان هذا العلم لم يثنأ بعد ، فإننا لا نستطيع أن نتنبأ بكيفية تطوره . ولكن لا بد من ظهوره . فلكانه محدد سلفاً ، وليس علم اللغة سوى جزء من هذا العلم العام ، وستتطرق القوانين التي يكشفها السيميولوجيا - بلا جدال - على علم اللغة ، وبالتالي سيحدد علم اللغة نفسه مرتبطاً بمجال محدد المعالم في مجموع الظواهر الإنسانية .

ويقع على عاتق عالم النفس مهمة تحديد الموضع الصحيح الذي تحتله السيميولوجيا^(١١) . أما بالنسبة لعالم اللغة فمهمته تحديد الخصائص التي تجعل من علم اللغة نظاماً خاصاً وسط مجموع الظواهر السيميولوجية . وسنعالج هذه القضية في موضع لاحق . ولكن يجدر بنا هنا أن نلاحظ شيئاً إذا كنا نستطيع أن نخصص مكاناً محدداً لعلم اللغة بين العلوم . فهذا يرجع قبل كل شيء إلى إلتحاقها بالسيميولوجيا^(١٢) ونرجى التعليق الطويل الذي نتحققه هذه الصفحة إلى انتمشة التي ستقدمها فيما بعد . ويمكن - هنا - إبراز أسماء الجوهريّة للسيميولوجيا كما تصورها سوسير ، بل كما تلمسها قبل أن يتعرض لها في محاضراته عمدة طويلة^(١٣) .

تظهر اسماء في شق صورها في شكل ثنائي فإذا كانت اللغة مؤسسة اجتماعية ، فإن الفرد هو الذي يستخدمها ويمارسها . هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، إذا كانت تظهر في شكل حدث ينمى بالاستمرارية فيها تتكون من وحدات مستقلة ثابتة . هذا لأن اللغة - في الواقع - مستقاة عن العمليات السمعية - الصوتية التي تنتج الكلام ، فاللغة هي عبارة عن نظام من العلامات تستند أساساً وقبل كل شيء على الاتحاد بين المعنى والصورة الصوتية . ويتميز هذان الوجهان للعلامة (أي المعنى والصورة) بكونهما نفسيين^(١٤) . فربما ينبغي أن نؤكد اللغة وحدتها ؟ وما المبدأ الذي يحكم توظيفها ؟ إنها تستمد من خاصيتها السيميوطيقية . ويمكن استخلاص طبيعتها من هذه الخاصية ، كما يمكن ربطها بمجموعة من الأنظمة تشاركها نفس الطبيعة

ويعتبر سوسير - مخالف في ذلك يدرس - أن العلامة مفهوم لغوي قبل كل شيء ، ولكنه يمكن أن يتسع ليشمل أنواعاً مختلفة من الظواهر

الإنسانية والاجتماعية . ويحدد سوسير - على هذا النحو - مجال العلامة . ولكن هذا المجال يحتوي ، بالإضافة إلى اللغة ، أنظمة مماثلة لنظام اللغة . وبذلك سوسير يعرض هذه الأنظمة . والصيغة المشتركة لهذه الأنظمة هي أنها أنظمة من العلامات غير أن اللغة هي « أهم هذه الأنظمة » ولكن ، وجه هذه الأهمية ؟ هل يرجع إلى أن اللغة تشغل حيزاً أكبر في الحياة الاجتماعية من أي نظام آخر ؟

وإذا كان فكر سوسير يتميز بالوضوح فيما يتعلق بعلاقة اللغة بأنظمة العلامات الأخرى فإنه أقل وضوحاً بالنسبة للعلاقة التي تربط بين علم اللغة والسيميولوجيا ، وهي العلم الخاص بأنظمة العلامات . فربما رأى سوسير لابد لعلم اللغة أن يرتبط بالسيميولوجيا . وتدخل هذه - بدورها - في إطار علم النفس الاجتماعي ، وبالتالي علم النفس العام . بيد أن السيميولوجيا لم تتكون بعد كعلم ، ولابد من الانتظار حتى نشأ وتتناول « دراسة حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية » . وبذلك نستطيع أن نتعرف على ماهية العلامة وعلى طبيعة القوانين التي تحكمها . إن سوسير في الحقيقة يحل تعريف العلامة إلى علم لم يثنأ بعد ، ولكنه يكتفي بتقديم أداة يستخدمها علم اللغة لتشكيل سيميولوجيته الخاصة . وهذه الأداة هي العلامة اللغوية . « إننا نرى أن المشكلة اللغوية هي مشكلة سيميولوجية قبل كل شيء ... وتستخدم كل أمثالتنا دلالتها من هذه الحقيقة الهامة »^(١٥) .

إن المبدأ الذي يربط بين علم اللغة والسيميولوجيا هو أن العلامة اللغوية واعتباطية . وهذا المبدأ هو أساس علم اللغة . ومن ثم نستطيع أن نقول بصورة عامة إن المادة الأساسية التي تتناولها السيميولوجيا هي مجموعة الأنظمة التي تقوم على اعتباطية العلامة^(١٦) . ويتوزع على ذلك أن اللغة تحتل مكان الصدارة بين أنظمة التعبير جملة .

« ويمكن القول ... إن العلامات التي تتميز بالاعتباطية المختلفة تحقق - أكثر من غيرها - العملية السيميولوجية ؛ وهذا السبب فإن اللغة ، وهي أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيداً وانتشاراً ، هي أكثرها تعقيداً للعملية السيميولوجية . ومن هذا المنطلق يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات بالرغم من أنها نظام خاص فحسب »^(١٧) .

ويظهر مما سبق أن سوسير يرى حتى أنه يمرر بوصف عن ضرورة ارتباط علم اللغة بالسيميولوجيا فإنه يمنع من تعريف طبيعة العلاقة التي تربط بينهما ، فلما هذا مبدأ اعتباطية العلامة الذي يهيمن على مجموع الأنظمة التعبيرية وفي مقدمتها اللغة . إن السيميولوجيا - كعلم للعلامات - عند سوسير لا تعدى كونها رؤية مستتب ، تتشكل في حطوطها العريضة على شاكلة علم اللغة .

أما عن الأنظمة التي تنتمي إلى السيميولوجيا - بالإضافة إلى اللغة - فإن سوسير يقتصر على ذكرها ، دون أن يحدّد حصرها في قائمة - إذ لا يقدم أي معيار يصلح لتحديد طبيعتها : « الكتابة ، أجدية الصم والبكم ، الطقوس الرمزية ، أشكال التحية ، الإشارات الحرة إلخ ... »^(١٨) وفي موضع آخر من محاضراته - في علم اللغة - يقترح إمكانية اعتبار الطقوس والممارسات إلخ ... علامات^(١٩) .

إن السمة التي تسميها شقي الأنظمة ، والتي تمثل المعيار الذي يجعلها تدخل في نطاق السيمولوجيا ، هي قدرتها على الدلالة أو مدلوليتها Significance ، وتكونها من وحدات دلالية أو «علامات» . ويجب علينا - الآن - أن نصف خصائص الأنظمة المميزة .

إن النظام السيمولوجي يتميز بالخصائص التالية

- ١ - كيفية تأدية الوظيفة .
- ٢ - مجال صلاحية .
- ٣ - طبيعة علاماته وعددها .
- ٤ - نوعية توظيفه .

أما كيفية التأدية للوظيفة فإنها الطريقة التي يعمل بها النظام ، ولا سيما الحاسة (البصر ، السمع ، إلخ...) التي يحاط بها ، وأما مجال الصلاحية فإنه المجال الذي يفرض النظام نفسه فيه بحيث يتحتم التعرف عليه واتباعه ، وأما طبيعة العلامات وعددها فهي رهس الشروط السالفة الذكر . وما يتعلق بنوعية التوظيف فإن العلاقة هي التي تربط بين العلامات وتتمتع كل علامة وظيفية قارئة Distinctive أو مستقلة عن الأخرى .

فلنحيز هذا التعريف على نظام من الأنظمة التي تنتمي إلى المستوى الأول ، وليكن نظام إشارات المرور الصونية المستخدمة في الطرق :

- إن كمية تأدية الوظيفة هي كمية بصرية ، تكون - عامة - في أسفار وفي الهواء الطلق .
- إن مجال الصلاحية هو تنقل العربات على الطريق .
- وتتمثل علامات النظام في التعارض اللوني بين الأحمر والأخضر أو في بعض الأحيان تصاحب هذا التعارض مرحلة وسيطة يشير إليها اللون الأصفر وتعمل مرحلة (انتقال) ، ولذا نجد أن هذا النظام نظام ثنائي .
- إن نوعية التوظيف هي علاقة تعاقب (ولا تكون أبدا علاقة تزامن) بين الأخضر والأحمر . ونمى : طريق مفتوح / طريق معلق ، أو في صيغة الأمر أو إصدار التعليمات : أضر / قف

وقد يتجاوز النظام حدود مجال الصلاحية الذي يعمل فيه ، أو يتحول من مجاله الأصلي إلى مجال آخر ، فبطيخ على الملاحه البحرية ، أو يستخدم في تنظيم مرور السمس في القنات ومداخل الموانئ ، أو تنظيم حركة الطائرات في ممرات المطارات إلخ... غير أن هذا التجاوز أو التحويل لا يتم إلا في مجال الصلاحية ، دون أن يمتد إلى الشروط الثلاثة الأخرى التي تبقى ثابتة فيظل التعارض اللوني قائما كما هو ، وحاملا لنفس الدلالة . ولا يسمي تغيير طبيعة العلامة سوى لضرورة تمسها ظروف طارئة إلى أن تزول هذه الظروف^(١) .

إن الخصائص التي يجمعها التعريف السابق تندرج تحت مجموعتين ، فالمجموعة الأولى الخاصة بكمية التأدية ومجال الصلاحية تشكل الشروط الخارجية للإمريفة للنظام . أما المجموعة الثانية التي

وإذا أردنا أن نلتفت بحيط هذه المشكلة الهامة حيث تركها سومير ، فلا بد من مجهود أولي في التصنيف ، وهذا من أجل تطوير التحليل وإرساء أسس السيمولوجيا .

إننا لن نتعرض هنا لمشكلة الكتابة ، حيث أننا نعتقد أن هذه القضية الهامة تتطلب معالجة مستعدة . هل الطقوس الرمزية وأشكال التحية أنظمة مستقلة ؟ هل يمكن أن نضعها في نفس مرتبة اللغة ؟ إن العلاقة السيمولوجية لا تقوم في الطقوس الرمزية وأشكال التحية إلا من خلال القول : «الأسطورة» التي تصاحب الطقوس وه البروتوكول ، الذي ينظم أشكال التحية . هذه العلامات تعترض وجود اللغة التي تنسجها ونفسرها لكي تتولد وتشكل في صورة نظام . هذه العلامات هي من نوعية مختلفة عن اللغة ، ولجميع نظام هرمي عام لا بد من تحديده . ويمكن أن نستشف مما سبق أن مادة السيمولوجيا هي العلاقات بين الأنظمة المختلفة بالإضافة إلى العلامات التي تكون هذه الأنظمة .

وقد آن لنا أن نترك العموميات وأن نتعرض للمشكلة الجوهرية التي تتمركز حولها السيمولوجيا ، وهي موضع اللغة بين أنظمة العلامات . وبمجرد بنا - بدءا - أن نوضح مفهوم العلامة وقيمتها داخل المجموعات التي يمكن دراستها فيها ، إذ إننا لا نستطيع أن نرسي قواعد النظرية دون القيام بذلك . ونعتقد أن هذه الدراسة لا بد أن تبدأ بالأنظمة غير اللغوية

- ٢ -

إن دور العلامة هو التليل ، أن نحل محل شيء آخر ، أن نستدعي هذا الشيء باعتبارها بديلا عنه ويفترض أي تعريف أكثر دقة - يتكامل بالتفرقة بين الأنواع المختلفة من العلامات - تأملا حول مبدأ علم للعلامات ، حول السيمولوجيا ، ويفترض - أيضا - سببا محو تشكيل هذا العلم وإذا - تأملنا سلوكنا أو ملابسات الحياة الفكرية والاجتماعية أو ملابسات العلاقات ، أو ملابسات الإنتاج والتبادل ، لاحظنا أننا نستخدم مجموعة من نظم العلامات معا ، في كل لحظة من لحظات حياتنا . إننا نستخدم أولا - وقبل كل شيء - علامات اللغة ، وهي التي يبدأ اكتسابها مع نشوء الحياة الواحية ، ثم علامات الكتابة ، ثم علامات التحية والتعرف على الآخر والتجمع بكل أشكالها وتسلسلها الهرمي ، ثم العلامات التي تنظم المرور ، والعلامات الخارجية التي تشير إلى الظروف الاجتماعية ، والعلامات الغذائية التي تشير إلى القيم والمؤشرات في الحياة الاقتصادية ، وعلامات المصادات والشمات والعقائد ، وعلامات الفن بكل أشكالها وتنوعها (الموسيقى ، والتصوير والمون التشكيلية) ، ويدو - بجلاء ، وبدون تجاوز لحدود الملاحظة الإمبيريقية - أن حياتنا بأبهرها محصورة داخل شبكات من العلامات تشكلنا إلى الدرجة التي نجعل الماء علامة يُجِلُّ بتوازن المجتمع والفرد معا . ويدو كأن هذه العلامات تتوالد وتكاثف بفضل ضرورة داخلية تتجاوز - مما يظهر - مع ضرورة تابعة من نظامنا العقلي ومن ثم لما هو المبدأ - والأمور على هذا النحو - الذي يجب علينا أن نتدخله على كل هذه التشكيلات التي تتكون بها العلامات لكي ننظمها ونحدد المجموعات المختلفة ؟

تشمل الخاصيتين «الأخرين» المتعلقةين بالعلامات و«بوعية التوظيف» : فإنها تشكل الشروط الداخلية للنظام أو شروطه السيمبوطيكية . ونقل الخاصتان الأولتان بعض التوحيات أو الكسفات ، أما الخاصيتان الثانيةتان فتظلان ثابتين . وبمثل هذا الشكل البنائي التقي للقي للنظام الثاني الذي يحده في أساليب الانتخاب التي تجري مثلا من خلال استخدام كرات بيضاء أو سوداء ، أو من خلال الوقوف أو الجلوس إلخ . ول كل اسميات التي يمكن أن تكون البدائل فيها معبرا عنها (ربما ليست كذلك) من خلال الفاظ لغوية مثل : نعم / لا .

وستطيع الآن أن تستخلص مما سبق ميدانين يمكنان العلاقات بين الأنظمة السيمبولوجية المختلفة

ويمكن أن نطلق على المبدأ الأول مصطلح مبدأ عدم الترادف Non-redondance بين الأنظمة ولا يوجد تراكب بين الأنظمة السيمبولوجية . إذ لا يستطيع أن يقول نفس الشيء بالكلمة أو بالنغم ، إذ تختلف الكلمة عن النغم من حيث هما نظامان يقومان على أسس مختلفة

وقد يعنى ذلك أنه لا يمكن أن يحل واحد من نظامي سيمبوطيكيين من نظامين مختلفين على الآخر ، في الحالة المذكورة تتميز الكلمة والنغم بصفة مشتركة ، هي إنتاج الصوت ومخاطبة السمع - غير أن هذا التشابه بين النظامين لا يلغى الاختلاف الذي يظهر بين طبيعة وحدتهما الخاصة وبوعية أدائهما لتوظيفهما - كما ستوضح فيما بعد . ويرجع أصل عدم وجود الترادف في عالم العلامات إلى استحالة تبديل نظام بآخر ، نعلم أنه في اسمه ، لأن الإنسان لا يملك عددا من الأنظمة المختلفة يحمل نفس العلاقة الدلالية .

وستطيع في مقابل ذلك - أن يدلل بين الأجدية الكتابية وأجدية بريل Braille أو مورس Morse أو التي يستخدمها الصم والبكم ، ويرجع ذلك إلى أنها جميعا أنظمة ذات أساس مشترك مبني على مبدأ الأجدية العام : إذ الحرف الواحد يساوي صوتا واحدا .

وستطيع أن تستخلص مبدأ ثانيا ، ينتج عن المبدأ الأول ويكمله : ومؤدى هذا المبدأ الثالث أنه إذا اتسمت علامة واحدة إلى نظامين مختلفين فإن هذا لا يعنى ثمة هناك ترادفا بين النظامين أو تكرارا ، فالكين المادى للعلامة ليس له قيمة ، إذ تكن القيمة في الاختلاف الرطبى للعلامة . إن اللون الأحمر الذي يتسمى إلى نظام إشارات المرور لا يمت بصفة إلى اللون الأحمر الذي يظهر في العلم الفرنسي الثلاثي الألوان أزرق - أبيض - أحمر ، ولا يمت اللون الأبيض الذي يظهر في هذا العلم بصفة إلى اللون الأبيض الذي يشير إلى الخنادق في الصين . إذ نعرف قيمة العلامة فقط ، من خلال إدخالها في النظام الذي تنتمي إليه . ومن هنا لا توجد علامة يمكن أن تعبر عن وجود الأنظمة المختلفة .

هل لنا أن نستنتج مما سبق - إذن - أن الأنظمة تمثل عوالم متفلة لا تقوم بينها سوى علاقة تعايش عرضية ؟

إن علينا أن ندخل - عند هذه النقطة من النقاش - إلى ضرورة مسحية جديدة ، إذ يجب أن تكون العلاقة التي تربط بين الأنظمة

السيمبوطيكية ذات طبيعة سيمبوطيكية . وتحدد هذه العلاقة داعية الوسط التفاضل المشترك الذي ينتج ويختفى - بطرق متعادية - جميع الأنظمة الخاصة به . إلا أن هذه العلاقة علاقة طارحية ولا يستتبعها - بالضرورة - قيام تلاحم أو ترابط بين الأنظمة المختلفة . وهناك شرط آخر : إذ يجب علينا أن نحدد ما إذا كان من الممكن أن يفسر نظام سيمبوطيكي نفسه ، أو ما إذا كان يستند تفسيره من نظام سيمبوطيكي آخر ، ومن ثم يمكن أن نطرح إلى العلاقة التي تقوم بين الأنظمة على أنها علاقة بين نظام مفسر ونظام مفسر . وهذه العلاقة هي التي نقرنها - على المستوى الأعلى - بين علامات اللغة وعلامات المجتمع : إننا نستطيع أن نخسر علامات المجتمع من خلال علامات اللغة وليس العكس صحيحا . فاللغة - إذن - هي مفسر المجتمع (12) . أما على المستوى الأدنى فإننا نستطيع أن نعتبر الأجدية الكتابية مفسرا لأجدية بريل Braille أو مورس Morse . وهذا بفضل اتساع مجال صلاحيتها رغم أن كلا من الأجدديات الثلاثة قابل لأن يحل محل الآخر .

وستطيع أن تستنتج مما سبق أن الأنظمة الفرعية داخل المجتمع تفسر أيضا من خلال اللغة . وهذا يبدو منطقيا حيث أن المجتمع يخترعها ، كما أن المجتمع نفسه يفسر من خلال اللغة . ونلاحظ أن هذه العلاقة غير قابلة للارتداد ، والسبب في ذلك هو أننا لا نستطيع أن نعكس عمية التفسير هذه فاللغة تحتل مكانة خاصة في عالم أنظمة العلامات . ولذا فإذا اتفقنا على الإشارة إلى مجموعة الأنظمة بحرف «د» (أي «نظام») وإلى اللغة بحرف «ل» سوف يكون التحويل - دائما - في اتجاه «د» - «ل» ولن يكون أبدا في الاتجاه العكسي . وهذا المبدأ مبدأ عام يحكم الترتيب الهرمي الذي يمكن أن يستخلص من تصنيف الأنظمة السيمبوطيكية وفي بناء نظرية سيمبولوجية .

ويمكننا - لكي نبرر الاختلافات بين الرتب المختلفة داخل مجموعة الأنظمة السيمبوطيكية - أن نتناول من نفس الزاوية نظاما مختلفا تماما عن الأنظمة التي نبحث عنها ، وهو النظام الموسيقي . وستظهر لنا الاختلافات ، قبل كل شيء ، في طبيعة العلامات وفي بوعية توظيفها .

إن الموسيقى مكونة من الأصوات التي نكتسب طيبة موسيقية عندما نسمي تسميات خاصة ، ونصنف تصنيفا خاصا كدرجات موسيقية أو «نوت» Notes . إننا لا نجد في الموسيقى وحدات يمكن مقارنتها - مقارنة تطابق - بالعلامات اللغوية . وتنظم هذه الدرجات الموسيقية داخل إطار تنظيمي هو السلم الموسيقي ، إذ تدخل هذه الدرجات إطار السلم في شكل وحدات مميزة يفصل بعضها عن الآخر ولكن يتحدد عددها بالإطار . وتسم كل وحدة أو درجة بعدد ثابت من الددبات تستغرق وقتا محددا . إن السلم الموسيقي تحتوي على نفس عدد الدرجات الموسيقية في طيفات مختلفة يحددها عدد الددبات في متواليات هندسية ، بينما تظل المسافات ثابتة . وقد تُنتج الأصوات الموسيقية موزوفونيا (أي معقدة) أو بوليفونيا (مختلطة) ، ولذلك فهي توظف على حدة أو متألقة ، مما اتسمت للمسافات التي تفصل بينها في سلالها المختلفة . ولا حصر لعدد الأصوات التي يمكن لمجموعة من الآلات ، تعرف معا وفي وقت واحد ، أن تنتجها بل لا يحصى ترتيبها

أو معدل ترددها الصوتي أو نطاق تنسيقها لتحديد أو قيد . فالملحن ينظم الأصوات في «لغوه» للموسيقى بحرية مطلقة ، لأن هذا القول لا يخضع لعرف «لغوي» معين بل يتبع تركيبه الخاص .



إننا نرى - إذن - ما الذي يجعل النظام الموسيقي يدرج بين الأنظمة السيميوطيقية ، وما الذي يجعله يختلف عنها ، فالنظام الموسيقي يتسق مطلقاً من المجموعة التي يمثلها السلم الموسيقي ، وهذا بدوره يتكون من الدرجات الموسيقية التي لا تكتسب قيمة تعارضية سوى داخل السلم نفسه . وليس هذا السلم سوى مجموعة تتكرر على طبقات مختلفة ، يحددها السلم Tone الذي يشير إليه المفتاح للموسيقى .

والدرجة الموسيقية هي - إذن - الوحدة الأساسية في النظام الموسيقي . هذه الوحدة هي وحدة متميزة وتعارضية ، ولكنها لا تكتسب قيمتها سوى بدخولها في السلم الموسيقي الذي يحدد جدول الدرجات الموسيقية . هل هذه الوحدة وحدة سيميوطيقية ؟ قد تكون كذلك داخل نطاقها الخاص ، إذ إنها تحدد التعارضات في هذا النطاق ، ولكنها لا تحت بصلة لسيميوطيقا العلامة اللغوية ، فإننا لا نستطيع أن نحولها إلى وحدات لغوية ، على أي مستوى من المستويات .

وقد نلاحظ تشابهاً آخر بين الموسيقى واللغة ، غير أنه يحمل في طياته اختلافاً حقيقياً . إن الموسيقى نظام يعمل على محورين : محور التزامني ومحور التتابع ، وقد يرد إلى الذهن أن ثمة تقابلاً بين هذين المحورين والمحورين اللذين تعمل عليهما اللغة ، وهما محور الاستدعاء Paradigmatique ومحور السياق Syntagmatique .

غير أن محور التزامن في الموسيقى يتناقض مع مبدأ الاستدعاء في اللغة . هذا المبدأ الأخير هو - في الواقع - مبدأ الاختيار الذي يستبعد التزامن داخل المقطع النعوي الواحد ، ومن جانب آخر لا يطابق محور التتابع في الموسيقى محور السياق في اللغة ، حيث أن التتابع في الموسيقى يتلام مع تزامن الأصوات ، وهذا التزامن لا يحصص لأي قيود سواء كان ذلك في التألف بين الأصوات المفردة أو مجموعات الأصوات أو في استبعاد هذه الأصوات . ولذلك فإن التكوين الموسيقي الذي يتبع من التوافق Harmonie والطباق Contrepoint لا يتوفر للغة ، حيث يحصص محور الاستدعاء ومحور السياق - على السواء - لأحكام محددة ، مثل قواعد التوافق والاختيار والتواتر الخ .. وتترتب - على هذه القواعد - ظواهر التردد والتوقع الإحصائي من جانب ، وإمكانية إنتاج أقوال تفهم من جانب آخر . ولا يتعلق الفرق بين اللغة والموسيقى على نظام موسيقي معين ، أو على السلم الموسيقي المختار ، فبدخل فيه نظام الاتني حشر صوتاً للتسلسل Dodécaphonic كما يدخل فيه النظام الدياتوني Diatonic

لا يتوفر للغة ، حيث يحصص محور الاستدعاء ومحور السياق - على السواء - لأحكام محددة ، مثل قواعد التوافق والاختيار والتواتر الخ .. وتترتب - على هذه القواعد - ظواهر التردد والتوقع الإحصائي من جانب ، وإمكانية إنتاج أقوال تفهم من جانب آخر . ولا يتعلق الفرق بين اللغة والموسيقى على نظام موسيقي معين ، أو على السلم الموسيقي المختار ، فبدخل فيه نظام الاتني حشر صوتاً للتسلسل Dodécaphonic كما يدخل فيه النظام الدياتوني Diatonic

كما يدخل فيه النظام الدياتوني Diatonic

وستصبح القول إجمالاً : إننا إذا اعتبرنا الموسيقى «لغة» فإنها لغة تملك «تركيباً» ولكنها لا تملك سيميوطيقاً . ويوضح هذا التباين بين اللغة والموسيقى صفة إيجابية وضرورية تتميز بها سيميولوجية اللغة وهي صفة يجب أن نأخذها في الاعتبار

ولنتخل - الآن - بل محال آخر ، هو محال الصون التي يطلق عليها «الصون التشكيلية» ، وهو محال لا حد له ، غير أن مكنتي - هنا - بالبحث عما إذا كانت هناك بعض التشابهات أو الاختلافات التي تلقى صدىً على سيميولوجيا اللغة . وبصطدم - في هذا المحال - صمد الوحدة الأولى - بصحوة ميدانية : هل توجد صفة أساسية مشتركة بين كل هذه الصون سوى مفهوم معين هو مفهوم «التشكيل» Le Plastique . هل توجد وحدة شكلية يمكن تحديدها على أنها الوحدة التي تدخل في تكوين كل هذه الصون أو في أحدها ؟ ولكن الوحدة التصوير والرسم ؟ هل هي الشكل أم الخط أم اللون ؟ وهل هذا السؤال - إذا طرحناه بهذا الشكل - له معنى ؟

وقد آن لنا أن نضع الشروط التي تمثل الحد الأدنى للمقارنة بين أنظمة من رتب مختلفة . إذ لا بد لكل نظام سيميوطيق - يقوم على العلامات أن يخضع :

١ - قائمة محددة من العلامات

٢ - قواعد لتنسيق تحكم في تشكيل هذه العلامات

٣ - بعض النظر عن طبيعة المقولات التي يتجهها النظام وعدد هذه المقولات

وإذا نظرنا إلى المقولات التشكيلية في جملتها فلا يبدو أن أيًا منها يحاكي هذا النموذج . وقد نجد - على الأكثر - أن عملاً ما ، لفنان معين ، يقترب من هذا النموذج ، وفي هذه الحالة لا يتفق الأمر بشروط عامة وثابتة ، ولكن يظل في حدود خاصية فردية ، مما يفرجنا عن نطاق اللغة كنظام عام .

ويظهر - مما سبق - أن مفهوم «الوحدة» يحتل مكانة الصدارة في الإشكالية التي نحن بصدد حلها^(٣٧) ، وأن أية نظرية جادة لن تشكل - إذا أسقطت أو محادت قضية الوحدة - إذ إن كل نظام دال لا بد من أن يُعرف من الطريقة التي يُتبع بها الدلالة ، ومثل هذا النظام يجب أن يحدد الوحدات التي يستعملها ، لكي يتبع «المعنى» ، وأن يحدد أيضاً نوعية «المعنى» المتبع

وهكذا يواجه سؤاليين

١ - هل يمكن اختزال جميع الأنظمة السيميوطيقية في وحدات ؟

٢ - هل هذه الوحدات - داخل الأنظمة التي توحد فيها - تمثل علامات ؟

ولابد من اعتبار الوحدة والعلامة خاصيتين متعينتين فيما تكون العلامة باسرها وحدة لا تكون الوحدة علامة - وعمر واتقوى على أقل تقدير - من هذا القول : إن اللغة مكونة من وحدات وهذه الوحدات هي علامات . ولكن ماذا عن الأنظمة السيميوطيقية الأخرى ؟

ونقول بادئ ذي بدء بطريقة التي تؤدي بها الأنظمة المسماة جهانية - أنظمة الصوت والصورة - وظيفتها ، حامدين أن نترك - حانا - وظيفتها جهانية . إن « اللغة » الموسيقية تتكون من تألفات ومتتاليات من الأصوات ، مترابطة بطرق مختلفة ، إن الوحدة الأولية في هذا النظام هي الصوت ، والصوت ليس علامة ، فيمكن التعرف على كل صوت داخل سيرة السلم الموسيقي الذي ينتمي إليه ، ولكن ما من صوت من هذه الأصوات يحمل دلالة ، ويرى في هذا مثالا نمطيا لوحدات ليست علامات ، فإنها لا تشير إلى شيء إذ إنها مجرد درجات في سلم حديد مبداء . اعتباطيا . وستطيع أن تقول - هنا - إننا هنا على مبدأ التمييز . إن الأنظمة المسماة على وحدات تنقسم إلى أنظمة ذات وحدات دالة ، وأنظمة ذات وحدات غير دالة ، وتضع اللغة في النوع الأول ، كما الموسيقى تنتمي إلى النوع الثاني (١١) .

ونطرح قضية وجود الوحدات نفسها للمناقشة بالنسبة للفنون التشكيلية (التصوير والرسم والنحت) ذات الصور الثابتة أو المتحركة

ما طبيعة هذه الوحدات ؟ إذا تعلق الأمر بالألوان علينا أن نعرف أنها تشكل منها يمكن تخصيص درجاته الأساسية من خلال تسميتها . إنها تُعبر وبشار إليها ، وبكيفية لا تشير إلى شيء خارجها ، ولا توحى بشيء ثابت معروف أو محدد . إذ يختار الفنان الألوان ويخلطها ويصوغها كيف شاء على اللوحة ، ولا تشكل هذه الألوان تشكيلا نهائيا سوى داخل تكوين نفسه ، وتكتسب « دلالة » ، من حيث التقنية ، من خلال الاختيار والتنسيق . إن الفنان يخلق سيميوطيقا خاصة به ويؤسس تعاريفه في خطوط يضي عليها الدلالة من خلال تسميتها . ولا يسلم أبدا قائما من العلامات جاهزة مسبقا ، أو مضيقا بها ، ولا يقوم بتأسيس قائم . فاللون - هذه المادة الخام - يشتمل على تشكيلة لا نهائية من الفوارق الدقيقة المتدرجة غير أنها لا تجد مقابلا بين « العلامات » المعوية

ما بالنسبة للفنون التشكيلية فإنها تنتمي إلى مستوى آخر هو مستوى التمثيل ، حيث يتألف الخط واللون والحركة ، وتدخل في مجموعات تحكمها ضرورات خاصة . إن هذه الأنظمة أنظمة متميزة ، ذات تعقيدات جملة ، لا تتحدد وحداتها إلا بتطور سيميولوجيا لا تراعى في مرحلة اسكوير . ويجب أن نكتشف العلاقات الدالة في « اللغة الفنية » داخل العمل الفني نفسه . فالقن ليس سوى عمل معين يعث فيه الفنان محض

حدثه تعارضات ومها ، تتحكم فيها محكم مطلق ، دون أن ينتظر « إجابة » أو يحاول أن يلقي تناقضات . فالتشيء الوحيد الذي يقع على عاتقه هو التعبير عن رؤية تتصمم لمعايير - واعية أو غير واعية - يجرها العمل ، ويصبح - في جملة - شاهدا عليها .

وستطيع أن تفرق بين الأنظمة التي يطع الكتاب الدلالة عليها ، والأنظمة التي تعبر فيها - عن الدلالة - الوحدات الأولية منفردة بمعدل عن العلاقات التي يمكن أن تدخل فيها . وتختلص الدلالة في الأنظمة الأولى من العلاقات التي تنظم عالما مطلقا ، أما في الأنظمة الثانية فإنها ملزمة للعلامات نفسها ، فالدلالة في الفن لا تحبل أهد ، إلى عرف ، يستفله أطراف الحوار المعية بطريقة مماثلة (١٢) . ويتضح الكشف - في كل مرة - عن عناصر هذه الدلالة ، إذ لا نهاية لها من حيث لعدد كما أنها ذات طبيعة تلقائية . ولذلك فلا بد من إعادة اكتشافها في كل عمل على حدة ومن ثم فإنها لا تصلح لكي تثبت في منظومة . أما الدلالة في اللغة فإنها على عكس ذلك تماما ، فهي الدلالة المصن التي تؤسس إمكان التبادل والاتصال . وبناء على ذلك فإنها تشكل إمكان قيام الخصارة نفسها

ومع ذلك فإن المقارنة بين أداء مؤلف لموسيقى وإنتاج آخر لقول لغوي تظل مقارنة ممكنة . من خلال استخدام بعض الاستعارات ، تصبح الكلام عن « قول » موسيقى ، ينقسم إلى « جمل » مستقلة ، متصلها « فواصل » أو « وحدات » ونميز هذه الأقوال « مؤلفات » يمكن التعرف عليها . وقد نبهت في الفنون التشكيلية عن مبادئ عامة للصرف ، أو « التركيب النحوي » (١٣) ولكن شيئا يفرص نفسه بكل تأكيد ، وهو أن سيميولوجيا اللون أو الصوت أو الشكل ، لا يعبر عنها من خلال اللون أو الصوت أو الشكل إذ لا بد لكل نظام عبر لغوي من أن يوصف بواسطة اللغة ، فلا يمكن أن يوجد إلا من خلال سيميولوجيا اللغة ، ودخل هذه السيميولوجيا .

ولا ينبغي من الوضع أن تكون اللغة - هنا - أداة ، وليست موضوع التحليل ، فهذا الوضع هو الذي يحكم جميع للعلاقات السيميوطيقية ، فاللغة هي المفتر بالنسبة لكل الأنظمة الأخرى ، سواء كانت لغوية أو غير لغوية

وسود - هنا - أن « تنبع طبيعة العلامات بين الأنظمة السيميوطيقية وإمكاناتها ، وفهم ثلاثة أنواع من العلاقات

أولا يمكن أن يورث نظام نظاما آخر ، فتولد اللغة العادية تُقصد الاستشباط في المطر والرياسة ، وتورث الكتابة العادية كتابة بريل Braille . وتصلح هذه العلاقة التوليدية

Relation D'engendrement
نظامين متعاضدين ومتعاضرين ، لها طبيعة مشتركة ، فهي النظام الثاني انطلاقا من النظام الأول لتأدية وظيفة معينة . ويجب أن نعرف بدقة بين العلاقة التوليدية ، والعلاقة الاشتقاقية التي نعتزس وحدود تطور وتغير تاريخي . فالذي يربط بين الكتابة الهيروغليفية والكتابة الديموطيقية هو علاقة الاشتقاق وليس علاقة التوليد . ويعطينا تاريخ تطور الكتابة نماذج كثيرة لخط علاقة الاشتقاق هذه

أعراء لظاهريين سمويين. وعلى عكس النظام الأول، لا تُستقرأ هذه العلاقة من النظام نفسه، ولكنها تُسقط عليه بمصل بعض الصلات التي تكشف أو تقام بين نظامين مختلفين. ويختلف طبيعة الخائل، فقد تكون حلبة أو استدالية، في الخواص أو في البنية، ذهنية أو شعرية. وعندما يقول بودلير: «إن الروائع والألوان والأصوات تتجاوب»، فإن هذه «تجاوبات» التي تُقام بين الروائع والألوان والأصوات لا تخص سوى بودلير نفسه، إذ إنها تشكل عالمه الشعري، وتنظم الصور التي تعكس هذا العالم. أما الخائل الذي يقيمه بانوفسكي Panovsky بين العارة القوطية والفكر المدرسي^(١٧)، فإنه أكثر ذهنية من هذا الذي يقيمه بودلير. وبلاحظ - كذلك - الخائل بين المكتبة والحركات الشماعية في الصين. وقد يُكشف بينتان غريتان لتزيين عتيمين تمايلات ذات طاق محدود أو منقطع. إن الأمر يترتب على الطريقة التي يُحدد بها النظامان، والمعايير التي تستخدم، والمجالات التي يجري فيها البحث. وقد يستعمل الخائل بين نظامين - طبقاً للحالة - إما كسباً للترديد بينها - فلا يتجاوز استخدامه هنا دوراً وظيفياً - وإما لخلق نوع جديد من القيم السيميوطيقية - ولا يحدد شيئاً صلاحية هذه لعلاقة مسبقاً ولا يحدد نشأتها شيئاً.

ذاك والخط الثالث من العلاقات بين الأنظمة السيميوطيقية هو بعد علاقة التفسير.

ويطلق هذا الاسم على العلاقة التي تقيمها بين نظام معبر ونظام مفسر. إن هذه العلاقة هي العلاقة الجوهرية بالنسبة للغة وتفرق بين الأنظمة المختلفة، فتفصلها إلى أنظمة يمكن تحليلها إلى مستويات. مستوى من الوحدات الدالة (مثل المونيم في اللغة) ووحدات غير دالة (مثل المونيم في اللغة أيضاً) وأنظمة لا تحلل إلا إلى مستوى واحد غير دال، يكتسب دلالة من ربطه بنظام آخر. ومن هنا يمكن أن يقدم - ونير في نفس الوقت - لبدأ الخائل بأن اللغة هي المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية، إذ لا يملك نظام آخر «لغة» يستطيع أن يصف ويشرح منه من خلالها مطلقاً من تقسيماته السيميوطيقية (أي من خلال تحليله إلى علامات) سوى «اللغة» التي تستطيع، من حيث المبدأ، أن تصنف وتصير كل شيء بما فيه نفسها.

وبرى - هنا - كيف تختلف العلاقة السيميولوجية عن أية علاقة أخرى، خصوصاً العلاقة الاجتماعية. وإذا طرحنا السؤال حول وضع اللغة بالنسبة للمجتمع - وهو موضوع آثار الكثير من المناقشات - وحول بوعية ارتباطها، سنلاحظ أن عالم الاجتماع، ومن يسلط مسلكه ينظر إلى المسألة من زاوية تباعد كل من المجتمع واللغة وأن اللغة تعمل داخل المجتمع الذي يحتويها، ولذلك فإن عالم الاجتماع يقرر أن المجتمع هو الكل، واللغة هي الجزء. بيد أن النظرة السيميولوجية تعكس هذه العلاقة، لأن اللغة - وحدها - هي التي تسمح بوجود المجتمع، فاللغة هي التي تجمع البشر معاً، وهي أساس جميع العلاقات التي تؤسس بدورها المجتمع. ويمكن القول - إذن - إن اللغة هي التي تحوي المجتمع^(١٨)، ولذلك فإن العلاقة السيميوطيقية، وهي علاقة التعبير،

تعكس العلاقة الاجتماعية، وهي علاقة الاحتواء التي تُترصع العلاقات الخارجية، وتُشكّل اللغة والمجتمع على السواء، فيما تربط علاقة التعبير بينها وفقاً لقدرتها على تشكيل نفسها في نظام سيميوطيق. ويتحقق من هذا معياراً آخر إلى أنما عندما حاولنا تحديد طبيعة العلاقات بين أنظمة سيميوطيقية مختلفة، ووجدنا أن هذه العلاقات لابد أن تكون ذات طبيعة سيميوطيقية. وبعد أن علاقة التعبير اللامعكسية التي تجعل اللغة تحتوي الأنظمة الأخرى محصص لهذا المعيار. تعطينا اللغة النموذج الوحيد لنظام يمكن وصفه بأنه سيميوطيق في بنية الشكلية وفي تأديته لوظيفته. فاللغة:

- ١ - تتمثل في القول الذي يحيل إلى موقف ما، فإذا تكلمنا فإننا نتكلم دائماً عن شيء ما
- ٢ - تكون - من حيث الشكل - من وحدات مستقلة تمثل كل واحدة منها علامة.
- ٣ - تُنتج اللغة وتُستقبل في إطار قيم إشارية مشتركة بين أعضاء المجتمع واحد
- ٤ - تمثل اللغة التحقق الوحيد للاتصال بين ذات المفكر وذات المخاطب.

وعمل اللغة، لهذه الأسباب مجتمعة، التنظيم السيميوطيق الأمثل، وتعطينا فكرة واضحة عن وظيفة العلامة، كما نمرد بتقديم صورتها المتكاملة. ويترتب على هذا أنها - هي دون غيرها - تستطيع أن تُفسر - وتُفهم بالعمل - صفة الأنظمة الدالة على مجموعة أخرى من العلامات. وذلك بأن تعطينا شكلاً خاصاً، هو شكل العلاقة التي تغير العلامة نفسها. وتقوم اللغة بدور خاص بالنسبة للأنظمة الأخرى، فهي تدخل هذه الأنظمة في المقالب السيميوطيقية، إذ لا يمكن تصور هذا الدور خارج نطاق اللغة. فإن طبيعة اللغة الخاصة، ووظيفتها التصورية، وقدرتها الديناميكية، ودورها في حياة العلاقات تجعل منها النموذج السيميوطيق الأعلى والبيئة التي تشكل الأنظمة الأخرى التي تستق منها هذه الأنظمة سماتها وبوعية فاعليتها.

ولنا أن نتساءل من أين تستمد اللغة هذه الخاصية؟ هل نستطيع أن نستشف السبب الذي يجعل من اللغة المفسر بالنسبة لكل نظام دال؟ هل يحدث هذا لأن اللغة أكثر الأنظمة انتشاراً، وأوسعها نطاقاً، وأنعمها استعمالاً وأشملها كفاءة عملياً؟ إن الأمر على عكس ذلك تماماً: إن هذه المكانة البارزة التي تحتلها في مجال التوصليل العمل هي نتيجة وليست سبباً لغيرها بين الأنظمة الدالة. ويرجع هذا التمييز إلى سبب سيميولوجي، ويمكننا هنا السبب عندما ندرك أن اللغة تدل بطريقة خاصة تعهد بها، وتختص بها دون غيرها، طريقة لا تتأثر بها مع أي نظام آخر. إن اللغة تمهض بدلالة مزدوجة، ولا نظير لهذا النموذج بين الأنظمة كلها. إن اللغة تجمع بين أسلوبين مختلفين للدلالة وسوف نطلق عليها الأسلوب السيميوطيق Simiotique من جانب والأسلوب السيميوطيق Semantique من جانب آخر^(١٩).

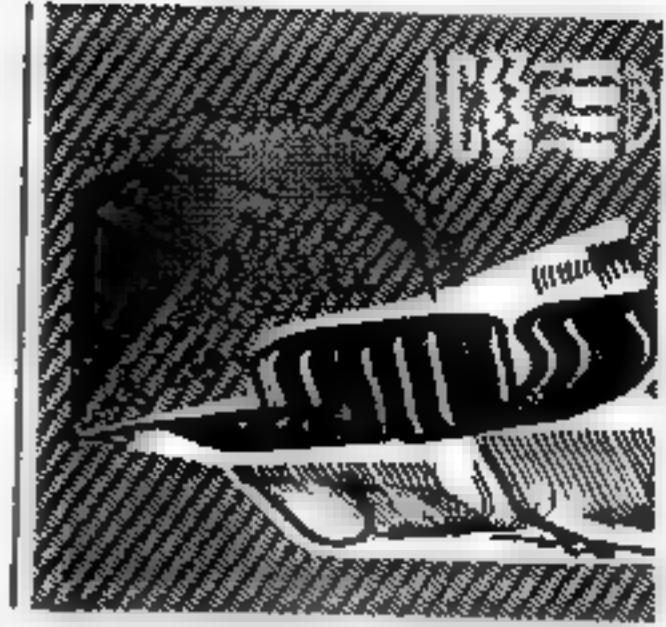
عكس ذلك ، إن المعنى (« l'intention ») المدرك في كليته هو الذي يتحقق وينقسم إلى « علامات » خاصة هي « الكلمات » . ومن جانب آخر فإن السيميوطيقا تأخذ في عين الاعتبار - بالضرورة - مجموع الحقائق التي تشير إليها العلامات بينما تظل السيميوطيقا - من حيث المبدأ - منفصلة ومستقلة تماما عن للشار إليه في الواقع . إن مجال السيميوطيقا يشاكل عالم القول والحديث .

وبما لا شك فيه أننا نواجه هنا مجالين مختلفين من المفاهيم وعالمين ذهنيين متباينين تماما . ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال الاختلاف الذي يحصل بينهما بالنسبة لمعيار الصلاحية الذي يتطلبه كل من هذين العالمين . ففي السيميوطيقا يجب التعرف على العلامة ، أما في السيميوطيقا فيجب فهم القول . وسبيل الفرق بين التعرف والمهم إلى ملكتين مختلفتين في الدمن : ملكة إدراك المماثل بين السابق والحالي من جانب ، وملكة إدراك معنى قول جديد من جانب آخر . وكثيرا ما تنعم الملكتين في بعض الأشكال التوجيهية لاستخدام اللغة

إن اللغة هي النظام الوحيد الذي تتحقق دلالاته على المستويين ، بينما لا تملك الأنظمة الأخرى سوى بعد دلالي واحد : إما بعد سيميوطيقي بلا سيميوطيقا (مثل التحيات) وإما بعد سيميوطيقي بلا سيميوطيقا (مثل أشكال التعبير الفني) . وتكون ميزة اللغة الكبرى في أنها تشمل دلالة العلامات للمردة ودلالة القول في آن واحد . ومن هنا تستند قدرتها الفائقة على خلق مستوى ثان من القول ، يمكن من صياغة كلام دال حول الدلالة نفسها . ونجد في هذه الملكة ابتنائية Metalinguistique أصل علاقة التفسير التي تجعل اللغة قادرة على استيعاب الأنظمة الأخرى

لقد أرسى سوسير أسس السيميولوجيا اللغوية ، عندما عرّف اللغة على أنها نظام من العلامات . ولكن يظهر لنا - الآن - أن العلامة بالرغم من أنها تطابق الوحدات اللغوية الدالة فهي لا تصلح لتكون المبدأ العام الذي يتحكم في أداء اللغة وطبيعتها القولية . وإذا كان سوسير لم ينفلج الحملة تماما ، إلا أنها كانت تمثل حجر عثرة بالسياسة إليه ، ولذلك أحالها إلى مجال «الكلام» Le Parole^(٢٠) ولكن هذه الإحالة لا تحل المشكلة . فالواقع أن عالم العلامة عالم مغلق إذ إن الانتقال من العلامة إلى الحيلة مستحيل فإنه لا يتم من مجرد تركيب السابق أو غيره من التراكيب ، فهناك فجوة تفصل بين العلامة والحيلة . ولابد من التسليم بأن اللغة تشتمل على مجالين منفصلين ، يتطلب كل منهما مجموعة من المفاهيم الخاصة . أما بالنسبة للمجال الذي أطلقنا عليه اسم السيميوطيقا فتصلح له نظرية سوسير كنقطة ينطلق منها البحث ، ولكن لابد من النظر إلى مجال السيميوطيقا على أنه مجال منفصل تماما عنه . وبذلك يتطلب تناوله مجموعة جديدة من المفاهيم والتعريفات .

ومن العريب أن مفهوم العلامة ، وهو الأداة الذهبية التي خلقت السيميولوجيا ، قد ساهم في تجميدها وأوقعها في مأزق ، فمن جانب م يكن من الممكن إبعاد مفهوم العلامة دون إلقاء أكثر خصائص اللغة أهمية ، ومن جانب آخر لم يكن من الممكن بسط هذا المفهوم ليشمل القول في جمسته دون هدم تعريفها على أنها الوحدة الصغرى المكونة للغة



ما السيميوطيقا فإنه يشير إلى أسلوب الدلالة الخاص بالعلامة اللغوية ويجعل منها وحدة مستقلة . وقد فصل - طبقا لمقتضيات التحليل - بين وجهي العلامة ، وهما الدال والمدلول ، بيد أن العلامة تظل - قبل كل شيء - وحدة لا يمكن تجزئتها من حيث الدلالة نفسها . إن السؤال الوحيد الذي تثيره العلامة لكي تتعرف عليها هو السؤال المتعلق بوجودها ولا يجاب عن هذا السؤال سوى بلا أو نعم . فالوحدات التالية هي علامات : شجرة - أظبية - خسل - عصب - أصغر - على ، أما الوحدات التالية : شجرة - أظبية - خسل - عصب - أصغر - بعض - أصغر - لعي . ، فإنها ليست علامات ، إذ إننا لا نستطيع أن نتعرف عليها . وبعد التعرف المبدئي على العلاقات يمكن مقارنتها بوحدات أخرى لتحديد معاملها ، فقد تقام المقارنة بينها وبين وحدات أخرى قريبة منها في البنية الصوتية مثلا ، فيمكن أن نقارن بين الأزواج التالية : صعد - صعد أو صعد : صعد أو صعد : صعد . ويمكن أن تقام المقارنة من حيث الدلالة ، فيمكن - مثلا - أن نقارن بين صعد : طلع أو صعد : تسقى أو صعد : ترتفع . وتتركز الدراسة السيميوطيقية ، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، حول التعرف على الوحدات المكونة للنظام ، وعلى وصف صلاتها الخاصة ، وعلى اكتشاف المعايير الدقيقة التي تفرق بين علامة وأخرى ، وسوف تكتسب كل علامة ، بفضل هذه الدراسة ، دلالة أكثر خصوصية داخل كوكبة من العلامات أو وسط مجموعة العلامات المربطة . وإذا أخذنا العلامة في ذاتها فإنها تغدو كيانا مستقلا تماما ومساويا لنفسه ، في تعارض مطلق مع العلامات الأخرى ، فتصبح العلامة هي الأساس الدال للغة والمادة الخام التي لا غنى عنها للقول . وتكتسب العلامة صفة الوجود عندما يتعرف عليها مجموع أعضاء المجتمع ما كوحدة دالة تحوي بنفس الشيء - جملة - وتستخدم نفس التعاديات ونفس التعارضات . وهذا هو مجال السيميوطيقا ومبناها .

وتدخلنا السيميوطيقا مجالا خاصا من الدلالة يولدها « القول » Discours . وتتمثل المشاكل التي نطرح فيها - هنا - باللغة عندما تستخدم في إنتاج الرسائل . ومن الجدير بالملاحظة أن الرسالة لا تختزل إلى متتالية من العلامات نقوم بالتعرف عليها ، كل على حدة . ذلك لأن إضافة العلامات الواحدة إلى الأخرى لا تنتج دلالة ، بل ، على

وختاما مالايد من تحاور المفهوم الموسمى للعلامة كوحدة مريدة
تترتب عليها سبة اللغة وأدائها لوظائفها معا . ويمكن أن يتم هذا التحاور
من خلال مستكين

أولا في التحليل داخل اللغة Intra - Linguistique معها من
حلل إدخال بعد جديد للدلالة سمياء العدد السمطيق .
يتعلق ما نقول ويختلف عن دالة الوحدة المفردة ، التي تنسب إلى
السميطيقا

ثانيا في التحليل عبر - اللوى Translinguistique لمصوص
والأعمال من خلال تطوير شرح دلالي يطلق من سمطيقا
القول

وستكون هذه السيمولوجيا حيا ثانيا ، فتستطع بأدو
ومهجها أن تساهم في تطوير فروع أخرى من السيمولوجيا العامة

● هوامش

- (١٣) SEMIOTICA, LA HAYE, MOUTON, 1 (1969), 1, pp. 1-12 et 2, pp. 127-135.
- (١٤) CAHIERAS FERDINAND DE SAUSSURE, 15 (1957), p. 19
- (١٥) Charles S. Peirce (1839-1914); Ferdinand de Saussure (1857-1913)
- (١٦) «إن الخبر الكروي الذي أقترحه بما فيه من مؤشرات فضية و ١ و ١١ ، قبل أن يوسع
حتى يشمل كل شيء ، ولذلك فإن نظام الرسم الياني الموجود يظل أفضل وإن لم يصل
إلى درجة لاكتفاء الأمثل ،
- (١٧) Peirce, Selected Writings, ed. Philip P. Wiener (Dover Publication, 1
1955, p. 389).
- (١٨) «العلامة - كما تظهر في حد ذاتها - هي أولاً من طبيعة الظواهر الحسية الملموسة
Qualisign أي العلامة الضعيفة ، ثانياً - شيء أو حدث مجرد عندما أطلق عليها
Simulacrum أي العلامة المفردة (حيث أن مقطع Sign هو المقطع الأول من Sermon
مره واحدة و Simulacrum أي ما Singular يعني مره إلخ) تلك من طبيعة
الخط العام عندما نحيا Logisign ويمكن التحليل لهذه الأنواع من خلال قطع
«كلمة» - فإننا نعزل إن «كتاب» «كلمة» «باب» «كلمة» ونعتبر أن مثل هذا الاستخدام
من بين الـ Logisign أو العلامة الخط ، أما إذا قلنا إن صفحة في كتاب تحتوي على
مائتين وخمسين كلمة من بينها ثلاث «كتاب» فإن الكلمة هنا Signifié أو علامة
مفردة وتكون هذه العلامة التي تجسد الخط هي «سعة» Représentation
- (١٩) Peirce, op. cit., p. 39.
- (٢٠) «إن الكلمة أو العلامة التي يستخدمها الإنسان هي الإنسان نفسه . وبما أن كل
فكرة هي علامة وبما أن الحياة ما هي إلا مجرى من الأفكار ، يصبح الإنسان -
«نظري» - علامة . وبما أن كل فكرة هي علامة خارجية فإن هذا يؤيده أن الإنسان هو
علامة متحركة ،
- (٢١) Peirce, op. cit., p. 71.
- (٢٢) «إن كل ما يتم به في تفويتنا إحساساً ، أي كانت شدة هذا الإحساس ، وهذا
إحساس هو علامة على الشيء وعبره على
- (٢٣) Peirce op. cit. p. 67.
- (٢٤) F. de Saussure, Cours de Linguistique Générale, (C. L. G.) 4e éd. p. 21
- (٢٥) C. L. G. p. 23.
- (٢٦) C. L. G. p. 24.
- (٢٧) C. L. G. p. 25.
- (٢٨) «ما سوسير عيّل إلى Ad. Neville في كتابه
Classification des sciences, 2e éd. p. 104.
- (٢٩) C. L. G. p. 33-34
- (٣٠) ظهر المفهوم والمصطلح في ملاحظة مختصرة لوسير بتاريخ ١٨٩١ ونشره
R. GODEL في المصادر المخطوطة ص ٤٦
- (٣١) C. L. G. p. 32.
- (٣٢) C. L. G. p. 34-35.
- (٣٣) C. L. G. p. 100.
- (٣٤) C. L. G. p. 101
- (٣٥) C. L. G. 25.
- (٣٦) C. L. G. p. 35.
- (٣٧) قد تعرض للمراتب المادية (مثل الضباب) وسائل إحساسه ، فقد يستخدم اشارات
صوتية بدلا من الإشارات الضوئية ولكنها وسائل مؤلف لا يمر الشروط الطبيعية
علاج هذه المعضلة بالتفصيل في موضع لاحق
- (٣٨) نشهدنا من هذه الصفحات عرض النظريات السابقة ، يجب أن نعرف ما هو هذا من وجهة
نظرة الطالب وقد رأينا أنه ليس من السهل ولا حتى من الممكن أن نقل هذه
الصفحات مثل هذا العرض . والناظر للطبع يلمس بكل تأكيد الفرق الذي يحصل
بينما وبين لوسير على سبيل Laule Hjelmslev على وجه الخصوص حول التناقض
البنوي في النظرية السيموطيقية ، إنه يعرف ما يطلق عليه Semiotiques على أنه
«تصنيف هرمي يقبل أي من أجزائه للكونية كمنه إلى أبواب يعرف من خلال علاقاتها
الحيادية» بحيث يمكن تحليل هذه الأبواب بدورها إلى مقاطع يعرف من خلال لغويها
على أن لكل منها عملها الخاص
- (٣٩) (Prolegomena to a Theory of language, trans. Whitfield «1961», 1961).
- (٤٠) ولا يقبل هذا العرض سوى داخل إطار نظرية اللغة العامة التي وضعها هيلسلف والتي
أطلق عليها Glottologie والواقع أن ملاحظات هيلسلف
حول وضع اللغة داخل البيئات السيموطيقية وحول الحدود التي تفصل بين
السيموطيق والاسيموطيق لم تكن موقفا غير محدد وغير ثابت .
- (٤١) op. cit. p. 109 . وقول الاقتراح الذي يقدمه هيلسلف حول ضرورة جميع الفروع
للغوية السيموطيقية داخل نظرية شاملة عندما يقول : «إن النظر إلى الفروع للغوية
المختلفة من زاوية مشتركة يفرض ضرورة وجودها ومضمارا» وهذا بالنسبة لممارسة الأدب والفن
والفلسفة والفن والفن العام وأنها المطلق والرباطية ، وذلك من يركز دراسة هذه العلوم -
إحاطة من هذه النظرة الشاملة - حول طرح المشاكل بحلها ليرى
(op. cit. p. 108) . ولكننا نرى أن هذا البرنامج العرضي سيظل حيا
طالما لم تطور الأسس النظرية للمقارنة بين الأنظمة وهذا ما نحاول أن نحله هنا وبعد
هيلسلف يوضح مستويات الفهم Ch. Moser على ملاحظة أن عددا

الانتماءات بين علامات معاني

- (٢٦) يناقش Ch. Metz إمكانية تطبيق التصنيف السيميولوجي على نيات الصورة وصحة خاتمة الباب
- Ch. Metz, Essai sur la signification en cinema (Paris, 1968) pp. 44 sq. 84 sq., 93 sq.
- وانكر J. L. Scheffer قراءة سيميولوجية للأعمال المصورة وتعارض أن يمثل الصورة كما يمثل النص
- J. L. Scheffer, Sémiographie d'un tableau (Paris 1969)
- وتشير هذه الاعمال إلى نقطة تمثل أصل ومينكر في مجال السيميولوجيا غير اللغوية وتصنيفها
- (٢٧) Ernst Panofsky, Architecture gothique et pensée scolastique, trad. p. Bourdieu (Paris 1967), 104 sq.; cf. p. Bourdieu, ibid., 152 sq.
- (٢٨) تناول هذه العلاقة بزياد من التعميل في بحث لعماد في أكتوبر سنة ١٩٦٨ إلى
- Courgeon olivetti
- (٢٩) لقد تمت هذه الفترة بين المصطلحين لأول مرة في الجلسة الانتاجية للمؤتمر الثالث عشر لجمعية لغة اللغة الفرنسية الذي عقد في جنيف في ٢ سبتمبر ١٩٦٦ وشير عرض هذا المقوم في وثائق هذا المؤتمر. وتقتل هذه الدراسة إماما للتحويل الذي قدمناه مائدا تحت عنوان «مستويات التحليل اللغوي». وكان بودنا - لكني بوضع هذه التفرقات - مختار مصطلحين لا يربط بينهما مثل Semiotique, Sémiotique حيث أنها مستخدمان هنا بمعنى اصطلاحى. غير أننا نرى أنها كان لابد أن يربطها بمفهوم «SEMA» العلامة الذي يتبين إلى بشكل أو بآخر. ويمكن هذه العملية في المصطلحات أن تخلف حائلا أمام الذين ينظرون إلى التحليل في شموله
- (٣٠) C. L. G. pp. 148-172.
- M. Godel, Current Trends in Linguistics III, Theoretical Foundations (1966), 490 sq.

من اللغويين - الذين يذكر مفهوم - جبروت علم اللغة جزءاً من السيميوطيقا ولكنه لا يحدد طبيعة هذه العلاقة

(Charles Morris, Signification and Significance (1969), p. 62)

(٣١) يؤكد رولاند هاروج Roland Harweg وأن المدخل اللغوي

لدراسة العلامة لا يتلاءم مع دراسة الموسيقى، فهذا النوع لا يستطيع أن يقدم للموسيقى سوى مقولات في صيغة التي يلمس المطلق لا التقريب لهذا المصطلح. فهذا النوع ينزل (إن الموسيقى ليست نظاماً جالاً ومختللاً مثل اللغة)

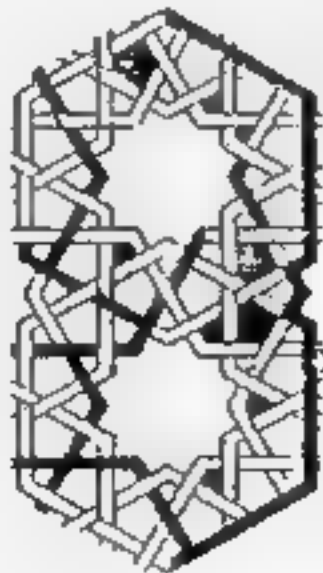
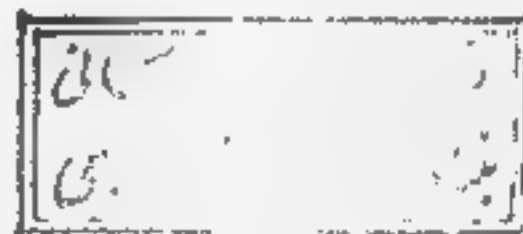
Roland Harweg, «Language and Music, an Instrumental and Sign Theoretic Approach» (Foundations of Language, 4 = 1968, 279 sq.)

ولم يقدم هاروج ما يزيد هذا الرأي من إقرار نظري

مكامل إن المشكلة التي نحن بصددها هنا هي مشكلة صلاحية العلامة داخل الأنظمة السيميوطيقية المختلفة

(٣٢) Mirosław Walle, «Medieval Art as Language», Actes du 3e Congrès international d'esthétique (Amsterdam, 1964), 427 sq. «La notion de champ sémiotique et son application à la théorie de l'Art». Séminaire de l'art, numéro spécial (1966), 3 sq.

يقدم واليس Walle بعض الملاحظات القديمة حول العلامات الأيقونية ويوجه خاص في فنون القرون الوسطى إلى بعض فيها «مجموعات» و «قواعد تركيب». وما لا شك فيه أنها تستطيع أن تعرف في تحت القرون الوسطى على قوائم من الأيقونات، تحاكي بعض المواضيع الدينية والعالمات الدينية والأصناف. يقدم لاهوتيات هي في الحقيقة وسائل فنيّة لتجديد وسائل سيميولوجيا تقليدية. يقدم مساهمة حيث تحلل الأشكال المختلفة مواضيع عديدة لها رمزية، وذلك كشفاً مع تصورات مأثورة. وبالإضافة إلى ذلك فإن المشاهد التي تظهر فيها صوراً بترجيدها من إلا نصير بعض الحكايات والمقصود الرمزية، كما في لولاجينج لبريالير الأصل إن المشكلة الحقيقية في مجال السيميوطيقا - التي لم نطرح بعد على نصيب طلبة - هي البحث عن كيفية تحويل القول اللغوي إلى تمثيل أيقوني. وما هي الانتماءات التي تربط بين نظام وآخر، وهل يؤدي البحث في انتماءات بين الأنظمة المختلفة إلى تحديد



فصول
فصول

زوروا

دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

صدر حديثا

من سلسلة أعلام الأدب المعاصر في مصر

● ابراهيم عبد القادر المازني

● عبد الرحمن شكري

● أحمد أمين

كتب دائرة المعارف الإسلامية:

● أفغانستان

● الأندلس

● السبيل

موسوعة الاقتصاد

الإسلامي

للدكتور محمد عبد المنعم الجمال

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية • كتب
الشعر • كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف • كتب تاريخية
وجغرافية • كتب متخصصة
بالسربية والتعليل
الأعمال الكاملة للدكتور طه حسين
الأعمال الكاملة للأستاذ عباس محمود العقاد
المكتبة الشعبية للأستاذ توفيق الحكيم

DAR AL-KITAB AL-MASRI • DAR AL-KITAB ALLUBNANI
33 Kasreini st. CAIRO, EGYPT PO BOX 156 Printers Publishers Distributors
phone: 742168-754301-744657 Po Box 3176 - Cable KITALIBAN Beirut
Cable kitomist CAIRO TELEX: 92336 Lebanon Phone: 237537-254054
CAIRO ATT: 134 KT.MCAIRO - EGYPT TELEX: KT.L 22865 LE

كتب التراث:

● الأيام والليالي والشهور

● الإتيان بعام الأنساب

● نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب

● اقتصار القدر المعاني

بتحقيق: الأستاذ ابراهيم الأبياري

دار الكتاب المصري

فرع دار الكتاب اللبناني

٣٣ شارع النيل القاهرة - برفيا: كتاب مصر

٧٤٤ ٦٥٧ / ٧٤٤ ٣٠١ / ٧٤٤ ١٦٨

من ب ١٥٦ القاهرة

TELEX: 92336 ATT 134 KIM

CAIRO - EGYPT

لبنان: بيروت من ب ٣١٧٦ برفيا: كتاب لبنان

ت ٥٥٨٣٠٤ / ٩٣٧٥٣٧ / ٥٥١٥٩٤ TELEX: KJ.L 22865 LE

كتب متخصصة بالفلسفة
والمنطق • المكتبات الشعبية
المعاجم • الأطلال
الجغرافية والعلمية • الموسوعات
ثقافية وأدبية • كتب
باللغة الفرنسية • كتب ثقافية
وأدبية وإسلامية صادرة
الانكليزية • مجموعة مدرسية
ثقافية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية
الكتب المدرسية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية

للأطفال:

قصص

الأنبياء

قصص

عالمية

للأطفال

السيمولوجيا المسرح

سماصية أحمد أسعد

يقول البعض إن التفسير «علم» العمل الفني ، في حين يكشف التحليل عن أقصى ما يستل عليه من إمكانيات . والتحليل - إذا اختاره الباحث أو الناقد - لا ينبغي أن يسير في اتجاه واحد ، بل يجب أن يعتمد على عدة قراءات . قد تكون هذه القراءات متوازية ، أو متداخلة ، أو متنافسة أحياناً ، لكنها ، في الأحوال كافة ، تبيّن آلاف القصص التي يمكن أن يرويها لنا النص الواحد ، وكثيراً من الإمكانيات التي يستطيع المتفرّج أن يختار من بينها ما يلائمه .

وعلى من البيان أن الناقد يقرأ معتمداً على الإمكانيات التي يتبناها له عصره - على سبيل المثال ، نحن نقرأ مؤلفات شكسبير اليوم في ضوء ما قاله فرويد والنيتشه - سدروس أو هكذا يجب أن يفعل - لذا ، لابد وأن تتأثر زبنت مما قاله هذان المفكران - باختصار لا يستطيع الناقد أن يظفر إلى الأعمال الفنية اليوم بعين الأمل.

Systemes الجمالية تعمل فيها في آن واحد ، مما يجعل تحليلها شيئاً بالإنارة ، وصعباً للغاية في نفس الوقت .

يبدأ التحليل السيمولوجي لدراسة مسرحية ما بقراءة وهي تختلف عن قراءة الناقد العادية باعتبارها الدائم ويرجع هذا الانفتاح إلى عدة أسباب .

- يتبنى النص Textie شيئاً عن مستويات عدة (المكان) وفي لحظات عدة (الزمان) ، لذا ، تختلف كل قراءة عن بقراءات الأخرى . والقراءة السيمولوجية تبرز هذا التعدد .

- اكتشاف البنية والحديث عنها يعني الاختبار ، من حيث المبدأ ونسحب المآخذ التي قد تنتج عن افتراض موقف كهذا ، يجب التمام بعدة قراءات متوازية .

لا يمكن أن تكون القراءة السيمولوجية قراءة «نهائية» ، لأن كل قراءة جديدة تُثير مشأ Codes أخرى . والبحث عن المعاني تعني - بعبارة - ووضوحها أنه معاني أخرى ، ولا يفر حقله معيه .

ينطبق كل هذا على النص البسيط الذي يتغل من المرسل Fmcteur إلى المتلقي Récepteur عبر طوبى إشارات سموت يمكن ، برداد الأنموذج معيد إذا ما علمنا الأمر - نفس - حتى

ومن المعروف أن نقد اليوم لا يهتم بمجاليات العمل الفني أو وصوحه ، أو استجلاء ما فيه من غموض وأسرار . وإنما يهتم في المقام الأول بالأسية والعلاقات التي تربط بينها . والعلم الذي يسمى إلى تحليل علامات Signes الرسالة Message وأبنتها هو علم العلامات Semie ogie و السيميوتك . وهو علم يهدف الاستكشاف صعب يمكن بين أن وكيف يتم بناء النص . وبسليم هذا العلم في البداية بأن لمعرفة الدية أمر مستعجل . فهو مطلق من نظرية افتراضية ، يثبت صحتها بعد ذلك بتطبيقها على بعض النماذج المعينة . وعما أن مادة علم العلامات هي التواصل communication البشري ، فلا يمكن الآن ، بصرها أن تكون من دراسات في هذا المجال . انخرم بعض القواعد العامة لانه . وذلك ، لا يمكن القول بأن علم العلامات علم بالمعنى التام هذه كمنة . فالتحليل السيمولوجي لم يصبح بعد من النصيح بحيث يمكن أن يرقى إلى المستوى العلمي ، تنحصر علم العلامات اليوم على بعض المحولات التي يجب أو يمكن أن تتم . وسميولوجيا المسرح إحدى هذه المحولات .

وحديثنا قد ذكر أن علماء اللسانيات Linguistique وعلماء السيميولوجيا من بعدهم . تردده طويلاً في تحليل الرسائل الخاصة بالسينما والمسرح . ورسالة منه حجة سائلة معقدة ، لأن عدد اكتمال من النظم

العصر ، شخصية المرسل ... الخ

(ب) الرسالة واقع مادي وعائدي ، مرتبط دائماً بـ (أ) و (ج) وفيما يتعلق بعلم العلامات ، فإن هذا الواقع هو المستوى الوحيد الذي يمكن تحليله تحليلاً معالاً . لذا ، تُعتبر (ب) نقطة ارتكاز لمهم كل من (أ) و (ج) فهما أفصل

(ج) هنا ، نجد مستوى الإدراك . وهو لا يقابل بالضرورة (أ) ، لأن عملية التواصل قد تكون مشوشة أو منقطعة ... الخ

إذن ، يعتمد علم العلامات على الرسالة أساساً . لكن ، لا يسعى أن يسي أن هذه الرسالة تدخل في سلسلة التواصل ، لأن أي تحصيل للنص لا يأخذ في الاعتبار الإرسال والتلقي تحليل معرض للتواصل

ويعتمد التحليل السيميولوجي على بعض المفاهيم الأساسية ، وأهمها العلامة بالمعنى الذي أعطاه لما سوسور فالعلامة تتكون من دال ومندلول . لكن تعريف سوسور لا يذكر عنصراً هادماً ، بالنسبة للمسرح ، هو المرجع Référent . وبغير هذا العنصر فصبغة هامة لا نتعرض لها الآن^(١) . ولن نكرر هنا ما سبق أن قلناه عن العلامة المسرحية^(٢) . ويمكننا تذكر القارئ بأن علم العلامات شأنه شأن علم اللسان ، يدور حول العلامات وعلاقاتها البيئية . والعلامة وحدة دالة من وحدات الرسالة . لا توجد أبداً بمفردها . فهي دائماً على علاقة إما بوحدة أخرى ، وإما بوحدات أخرى . والوحدات المترابطة تكون ما يسمى بالنظام Système . في العلاقة التركيبية ، تُحلل العلامة بالنسبة للعلامات الأخرى ، وفي العلاقة الدلالية Sémantique ، تُحلل ابتداء من وظائفها المعجمية (المعنى ، المصور ، الخ ...) ، وفي العلاقة العملية Pragmatique ، تُحلل العلامات في سلسلة التواصل والمجتمع الاجتماعي .

إذا تلقى المتلقي رسالة ما ، وجد نفسه في أول الأمر أمام دالات Signifiants تلك الرسالة ، والنقضية الأساسية هنا هي كيفية الانتقال من المرحلة المادية إلى مرحلة المعنى

لا بد من الإشارة أولاً إلى أن المعاني ليست ثابتة أو مثالية فهي تتوقف على المحيط الثقافي ، والعصر ، وكل من المرسل والمرسل إليه ومن ثم ، يصبح المعنى علاقة معينة بين أناس يتصلون فيما بينهم في فترة ما ولحظة ما . المعنى الكلمات الذي يحده في المعجم ليس دائماً نفس المعنى الذي يحده في التواصل الفعلي . وعلم العلامات لا يهتم إلا بذلك المعنى الأخير . وتترتب على ذلك عدة ملاحظات .

- يمكن أن يكون للدال الواحد مدلولات Signifié متعددة ، لأننا لا نملك من الكلمات ما يكفي للتعبير عن كل ما نريد . وبالتالي ، تتعدد معاني العلامات

(١) أهم شيء هو أن يفهم لفظي الرسالة . وتقوم الرسالة بمرجعيات المعاني ، أكثر مما يبر بالأنباء . فادوية على سبيل المثال ، ما هو ترجم كلفه « طائر » ؟ أ هو كل الطيور ؟ بالطبع لا . الأمر يتوقف أساساً على بعض التقاليد الثقافية المرتبطة بالواقع الدلالي

(٢) انظر على « عالم الفكر » ، « دلالة المسرح » ، « المخط العاشر » ، العدد الرابع يناير فبراير ، مارس ١٩٨٨

ذلك لأن القراءة السيميولوجية لهذا النص مرحلة أولى تليق تحليل كافة الإمكانيات التي تشمل عليها . ويختار المخرج بعد ذلك إحدى هذه الإمكانيات ، ويبعد بناءها في نصير معين . ولا يسعى أن يكون هذا النصير صورة طبق الأصل من النص الأول ، وإنما يجب أن يدخل فيه . ونصير المخرج نص جديد هو نص للمرص Représentation هذا النص الأخير هو الذي يتلقاه المتفرج ، أي أن قراءته تُعتبر آخر حلقة في سلسلة سابقة من القراءات :

ويختلف أصحاب النظرية حول سيميولوجية التواصل وسيميولوجية المعنى ، فالأولى تتناول بعض الوقائع الملموسة التي تُرسل عندها لكي يعرف المتلقي شيئاً ما عن المرسل .

ويمكن أن نسمى هذه العلامات الإرادية « إشارات » Signaux . أما الثانية ، فتناول الوقائع بنص النظر عن إرادة المرسل . ويمكن أن نسمى هذه الوقائع علامات Indices ، ولا ينبغي أن نخلط بين وبين العلامة Signe بالمعنى الذي أعطاه لما سوسور Saussure . أين تقع الرسالة المسرحية إذن ؟ أغلب الظن أنها تقع بين الاثنين . فالعرض المسرحي يسعى إلى التواصل ، ما دامت العلامات تُرسل إرادياً لكي ينفذ المتلقي على بعض الأفكار ، والمواقف ، والحالات النفسية ، الخ ... لكن ، نؤكد ، في حشد العلامات التي تُرسل على المسرح ، علامات لا تخضع لإرادة المخرج أو الممثل . لذا ، يهتم علم الاتصال بين التواصل والمعنى ، والظفر إلى سيميولوجيا المسرح على أنها تحليل لكافة العلامات التي تشمل عليها الرسالة للمسرحية ، وأبحاث هذه العلامات

يمكن تعريف علم العلامات إذن بأنه تحليل علامات الرسالة . وينظم هذا التعريف المنصرين الأساسيين اللذين تتكون منهما بنية التحليل السيميولوجي ، ألا وهما العلامة والرسالة

ويمكن تقسيم دراسة العلامات إلى مجموعات ثلاث :

١ - التركيب Syntaxe ، أي العلامة أمام العلامات الأخرى

٢ - الدلالات ، أي العلامة ومعناها

٣ - الممارسة العملية ، أي العلامات في سلسلة التواصل

- يتم كل من (١) و (٢) بالرسالة ذاتها ، أما (٣) ، فتتناول العنصر البشري الذي يرسل الرسالة ويتلقاها . ونفهي عن البيان أن رسالة جعلت لكي تُتلقى ، أي أن العنصر البشري شيء أساسي . وتحليل الرسالة بدون أحد (٣) يعني الاعتراف بمعنى الحيلولة دون بلوغ (٣) هدفها . فالرسالة تنقل معنى معاً عن طريق شخص ما . ومن أجل شخص ما . وبما أن (١) و (٢) تحلان ضمن (٣) ، يمكن التركيز على دراسة هذه المجموعة الأخيرة ، وبالتالي ، تحليل الرسالة على النحو الآتي

ب: ح - رسالة - تلمي

(أ) . (ب) . (ج)

(أ) الرسالة نتاج لعمل ما ، ولها يعبط بالإنسان المُنتج : ثقافة

- تتج عن النظام الأيديولوجي قيم معينة واللغة التي تستخدمها تمكننا من النظر إلى العالم لا كـ "هراء"، وإنما كما يبدو لنا من خلال ثقافتنا

- إذا نقل المرسل رسالة ما، عليه أن يستند إلى الشفرة Code الخاصة به والمثلث. هكذا الأمر بالنسبة للتواصل العادي أما إرسال الرسائل الإعلامية، فيجعل المرسل يستند مادته من: النظام الثقافي، ونظامه الأسري، ونظامه الشخصي خاصة.

- عندما يتلقى المتلقي رسالة ما، يتلقى أولاً شكلها المادي، أي دلائلها، وبسبب إثبات مدلولات بعضها مستمدة من: نظامه الثقافي، ونظامه الشخصي، وبوابا للمرسل وبغير إعطاء الرسالة معنى معيناً عدة قصايا.

- يعتبر تعدد معاني العلامات، ليس من اليسير العثور على المدلول لدى أفراد المرسل إعطاءه للدال

- تفرق الرسالة عند القراءة، بمعنى أن كل قراءة جديدة يمكن أن تكون تفسيراً مختلفاً لها.

- يمكن أن يكون للدال المعنى الواحد معاني مختلفة كل الاختلافات على سبيل المثال، الدال "أحمر" له مدلولان

١- حب شخص آخر ٢- لهبام، أو الألبان (اللون) أو الشقة... الخ

إن سيميولوجيا المسرح لا تبحث، إذن، عن حقيقة المعنى، إنما لا تسعى إلى العثور على المعنى الصحيح وإنما تسعى إلى استخلاص عدة معاني محتملة. أما التفسير، فيقوم به المخرج أو الممثل، أو القارئ، أو المشاهد

ومن المفاهيم الخاصة بعلم العلامات أيضاً: للمعنى للمصاحب Connotation والمعنى الاصطلاحي Denotation يعطى المعنى المصاحب عملاً من المعنى يختلف باختلاف القارئ أو الباحث. وسبق أن قلنا إن لكل دل مدلولات عدة، وإن التواصل الفعلي لا يتم إلا إذا نسب المتلقي إلى الدال المدلول الذي أراد المرسل أن ينسب إليه. والمتلقي يختار المدلول وفقاً لسياق التواصل. وبالتالي، يمكن ترتيب المدلولات على النحو التالي: - مدلولات مترابطة ارتباطاً إجبارياً (المعنى الاصطلاحي)؛ ومدلولات مترابطة ارتباطاً حراً (المعنى للمصاحب). توجد مجموعة الثانية عندما يرفض السياق المعنى العادي أو يطلب معنى مساعداً. ونعني المصاحب صورة من المعنى الاصطلاحي، ولا يمكن أن يكون له وجود مستقل عن هذا الأخير. وكما سبق أن قلنا أيضاً، لا يبحث علم العلامات عن الحقيقة الذاتية، بل يحاول أن يبرز مختلف المعنى الموجودة في نص، ومن بينها المعنى للمصاحب

ويعبر لأن المعنى للمصاحب ليس المعنى الأول، فإنه يتطلب مزيداً من لاء من قبل المتلقي عندما يرى المتلقي شيئاً من محيط ثقافي معين لفترة معينة. ينسب إليه ترواً معنى "العذابة"، بدون أن يمر بالمعنى الأول للمعنى "عذابة لورن الأشياء". في مثل هذه الحالة، مكسب

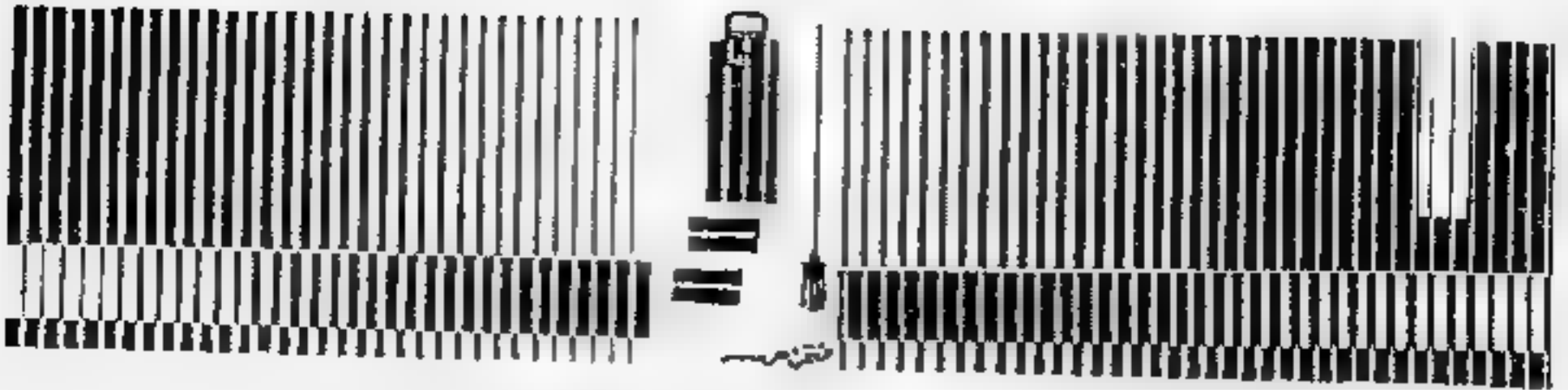
المعنى للمصاحب معي اجتماعياً يصبح معه معنى اصطلاحياً وهكذا الأمر بالنسبة للصليب الأحمر الذي يصره للمتلقى مباشرة على أنه علامة للصداقة

هناك أيضاً الكناية والاستعارة. الاستعارة، كما هو معروف، تقرب كلمة من الأخرى، وفقاً لمبدأ التشابه. والمحاكاة - وأحياناً، نقل أمة النص استعارياً إلى خشية المسرح. على سبيل المثال، إذا صمدت كل الشخصيات السلم، ما عدا واحدة، أصبح بقاؤها تصويراً استعارياً لا عظامها أو فئتها. على مستوى النص، وكثيراً ما يصبح المسرحيات التي نعت المصاحبة استعارة حياة اليوم "ما بكاة"، فمخدم كلمة للإشارة إلى شيء ما أو خاصة ما. هكذا، يصبح الشيء أن يكون كناية لفترة تاريخية معينة - زى معين في فترة معينة - أو شخصية ما - معطف الممثل للإشارة إلى وجود الممثل -، أو حادثة ما - قبعة السم للإعلان عن القتل -، أو فكرة ما... الخ

٢ -

اعتاد النقاد تحليل النصوص المكتوبة. أولاً، لأن علم اللسان يقدم لهم أدوات جادة لتحليل اللغات الطبيعية ودراساتها. ثانياً، لأن النص المكتوب شيء ثابت مسياً ويختلف الأمر كل الاختلاف بالنسبة للعرض المسرحي للأسباب الآتية: - تتداخل في العرض عدة لغات Languages متوالية: هذه اللغات، وأغلبها غير لغوي، مآرالت غير معروفة بما فيه الكتابة حتى اليوم. ولا يمتلك الباحث حالياً الأدوات اللازمة لتحليلها بطريقة فعالة، وعادة ما تمثل هذه اللغات في سنن جمالية الطابع، ومن ثم، يزداد التباس. لكل هذه الأسباب مجتمعة، نجد أن علم العلامات الخاص بالعرض المسرحي مازال يحظر خطراته الأولى. والباحث الذي يفهم اليوم ويتناول العرض المسرحي بالتحليل لا يضع قدمه على أرض صلبة

والحديث عن العرض المسرحي لابد وأن يتطرق إلى حالاته بالنسبة للمسرحية لا تقرأ كما تقرأ الرواية. ولأنها تقتصر إلى الوصف، يجب أن "يتحليل" القارئ المشاهد، والمواقف الخ... أي أنه يصح نفسه، بطريقة ما، في مستوى الفنان المدع، سواء تمثل في الكاتب، أو المخرج أو الممثل. وبخبرتنا هذا إلى تقرير الآتي: النص المسرحي ليس شيئاً مسياً، بل شيء يتحرك ويسعى إلى الأسرار في العرض. من معي هذا أن النص يدخل في العرض؟ نعم ولا فالنفس يحدد من العرض. لذلك، يشمل على العناصر التي يمكن العرض من الوجود ونظراً لاسمحاله نقل كل من النص إلى العرض. يختار العرض بعضها، ويحذف البعض الآخر، ويحدد أحياناً منه أخرى. ويخص أساس العرض لكنه يختلف عنه في الوقت نفسه. اختلاف حديراً، فلهذا النص. وهي له طبيعة، تُرحم في العرض إلى بعد عذبة غير لغوية، لذا لا يمكن أن يكون قراءة النص وقراءة العرض قراءة واحدة. وعندما تقدم له النص العاصر بلا مة للعرض. فإنها تفقد طابعها القروي، وتصبح له صغر بعد أخرى وتندوت



نقد مسرحي

السابقة له . ولا يعني هذا أن الكاتب الجديد يجب أن يحاكي النموذج الذي نقل عنه بأمانة . فهو يحاول ، ما أمكنه ذلك ، أن يخلق شيئاً مختلفاً عن النموذج الأصلي .

ولابد من التمييز بين النص المسرحي والعرض ، وإلا ساد الخلط والشوش . لأن تحليل كل منها يتطلب أدوات معينة . وهناك موقفان يمكن أن يتبعهما الناقد من هذه القضية . الأول موقف تقليدي يجمعه بعض النص مكانة متميزة ، ولا يعتبر العرض إلا تعبيراً عن النص وترجمته له . وبالتالي ، تقتصر مهمة المخرج على ترجمة النص الأدبي إلى لغة أخرى مع مراعاة الأمانة في ترجمته . ويعتبر مثل هذا الموقف فكرة أساسية هي تعادل للعالم المسرحي في النص والعرض عن السرد الذي يتميز بكونه انتقالاً من الأول إلى الثاني هو مادة التعبير ، أما مصمم التعبير وشكله فيظان كما هما . في الواقع قد يكون هذا التعادل مهماً مبرراً . يتكون من مجموع العلامات المرئية ، والسمعية التي ينفخها كليم من المسرح ، ومصمم الديكور ، والممثلون ، الخ . . . بمعنى أن النص يتعدى حدود النص . والعكس أيضاً صحيح . فكثيراً ما نحس بعض أبنية النص عندما تنتقل إلى نظام علامات العرض . أما الموقف الآخر ، وهو الأكثر شيوعاً في الممارسات الحالية والمواقف الحالية التي يتخذها المسرح ، فهو رفض النص رفضاً جذرياً . يرى أصحاب هذا الموقف أن المسرح يتمثل في الاحتمال الذي يقدم أمام المتفرجين أو وسطهم ، وأن النص ليس سوى عنصر من عناصر العرض ، بل هو أقل هذه العناصر أهمية . ويقولون إن موقفهم هذا مُستمد من نظرية آرتو التي أوردها في كتابه « المسرح وقرينه » . ونلاحظ هنا أن الكثيرين أساءوا فهم آرتو عندما ظنوا أنه ، عندما يهجم النص ، يرفضه رفضاً جذرياً . وإذا استندنا النص ، وقصرنا المسرح على العرض ، أصبحت سيولوجيا للمسرح شيئاً غالياً من انفي .

عن النص المسرحي ، نقول إنه مكون من جزئين مباشرين ولا يمكن الفصل بينهما : الحوار ، والإشارات المسرحية . وتختلف العلاقة بين هذين النصين باختلاف الفترة التاريخية التي يعيشها المسرح . قد تكون الإرشادات المسرحية قليلة أو معدومة مثلاً في المسرحيات الفرنسية الكلاسيكية . وقد تشكل حيزاً هاماً مثلاً في المسرح المعاصر عامة ، ومسرح كال من : آدموف ، ووج ، جيبه ، خاصة . فهي عند هذين الكاتبين حيلة ، هامة ، وذات معنى . ومسرحية ص . بيكيت « فصل بلا كلمات » مكونة من جلسة إرشادية كبيرة . وحتى إذا غابت الإرشادات المسرحية ، فما يبدو ، تظل محمضة ممكناً في النص ،

والنص المسرحي يبقى العرض . لذلك لابد وأن يبدأ به أية دراسة سمولوجية للمسرح . وقد يقف ، مسرحية ليست رواية . وأنها م عرض للقرء . من عاصم لعن ولأدب هذا صحيح لكن . لابد من عدم سجن النص مكتوب بهذه أساليب أهمها النص المكتوب سهل التحليل لأنه شيء ثابت . والنص المكتوب أهمي من العرض لأنه يشتمل على كافة إمكانات العرض . ولأن أي إحراج هو تحديد لهذه الإمكانيات ، مادام يتم . بعداها وكل إحراج نصير . أي خلق جديد قد يغير معانيات النص الأصلي أو بشووه .

وهناك فرق أساسي بين النص المسرحي والرواية من الناحية التاريخية ، نشأت الرواية عن الدراما . واستطاعت بالتالي ، أن تبتعد على بعض العناصر المسرحية . والرواية كل قد يكون العنصر الدرامي إحدى مكوناته . أما النص المسرحي فعادةً يبنى عليها العرض . وهذا يقول كل شيء ، ويحتوي على بعض الثغرات التي يملؤها المخرج من أجل العرض . ويحدد هذه الثغرات في النص يصبح الخيال لتعبيره . ولذا فإن مسرحيات شكسبير كانت « ملأنة » ، لا ذهب المخرجون لمشاهدتها . هاملت ، هرتس . وفي الرواية ، يجري التحديث على لسان المؤلف والشخصيات . ويستطيع المؤلف أن يعلق على الأحداث ، والشخصيات ، والمواقف . أما في النص المسرحي ، فلا يمكن التعليق ، لأن المؤلف لا يعبر عن نفسه مباشرة ، اللهم إلا في الإرشادات المسرحية . وقراءة الرواية قد تتوقف في أي لحظة ، حسب مشيئة القارئ . أما قراءة النص المسرحي ، فتتطلب مزيداً من الانتباه . لأن القارئ يُلجأ إلى خياله لكي يسد ثغرات النص . ولأن الزمان المسرحي محدود .

أما علاقة الكاتب المسرحي بالنص ، فلا تتم علم العلامات ، لأنه يستمد عن النص حسب مصلأ عن أن الكاتب المسرحي لا يتحدث عن ذاته إلا من خلال الشخصيات . إلا أن « أنا » والشخصيات ليست « أنا » المؤلف . لذا ، تستحيل المطابقة بين الكاتب وشخصياته . ثم إن الشخصية واحدة قد تحدث بعدة أصوات لا تنعق فيما بينها . ود ، يمكن أن ينظر إلى النص المسرحي من خلال عصره ، بدون أن يركز على العلاقة بين الكاتب والنص الذي كتبه . وإذا كان الكاتب يستخدم لغة عصره وثقافته . فعليه أيضاً أن يستخدم قواعيد البرق التي يحدها ، متساوياً كان أم كوميدياً . ونادراً ما يكون العمل المسرحي حدثاً ثقافياً منفرداً . فهو يستند إلى مجموعة من الوسائل الفنية

تحليل المقاطع والتحليل الزمني منطلق لتحليل كل اسلطات الاخرى
والنماذج الفعلية Modèles actantiels التي مستحدث عنها توا ليست
سوى مقاطع كبرى ، ووحدات وظيفية تلخص النص في مجموعه
وتتضح أيضاً ، من خلال التحليل المقطعي ، السمات المميزة للنص
ويكفي بعد ذلك التوسع في دراستها وترتيبها في مجموعات استبدالية
Paradigmatique . والمكان أيضاً موجود في كل مكان في النص
ولابد من إبرازه أثناء التحليل ، لكنه يحتاج بعد ذلك إلى تحليل
مستقل ، يبي حلاله في مجموعات كبرى

ويجب أن يكون تحليل المقاطع تحليلاً مفتوحاً . بمعنى لا يكون
محصراً ، وألا يصدر أحكاماً . ويقوم المخرج بمطابقة اختيار بين الأبيات
المفترحة التي تبرز أثناء التحليل ، ويقدم أبيات جديدة في نص
العرض .

وعن الربط بين المقاطع نقول إنه يمكن أن تكون متتابعة أو
متداخلة في هذه الحالة . لكن ينتهي المقطع ، يجب أن يمر بمقطع آخر
أو مقاطع أخرى قبل أن يلتقي بالمقطع الكبير الذي يليه مطلقاً

الخطوة الأولى . في أي تحليل سيميولوجي . هي إذن تحديد
الوحدات . وتحديد ما في مجال المسرح صعب للغاية . وقد تكون غير
متطابقة حسب ما إذا كنا ننظر إلى النص أم إلى العرض . وهناك عنصر
يتميز للشاخص المسرحي ، هو وجود الممثل وجسم الممثل وصوته البشري
عنصران لا يمكن استبدالهما بشيء آخر . من الطبيعي إذن أن يكون
الممثل ، وما يقوله من كلمات ، الوحدة الأساسية في أي نشاط
مسرحي . وقد يقال ، لأول وهلة ، إن الشخصية هي الوحدة
الأساسية في النص المسرحي . لكن ، لا يمكن بأي حال من
الأحوال ، المطابقة بين الشخصية والممثل خاصة أن الممثل قد
يلعب ، في العرض الواحد ، أدوار عدة شخصيات . بل إن المسرح
المعاصر يجعل عدة ممثلين يقومون أحياناً بدور شخصية واحدة ، ل أن
واحد أو على التوالي وبصفة عامة ، يتلاعب الإخراج الحديث بهوية
الشخصية فضلاً عن أن الشخصية تصل إلى بحملتها بخاصة ثقيل
وبالتالي ، لا نستطيع أن نجعل منها الوحدة الأساسية في المسرح

إزاء هذا التوضيح ، حاول أ. جرماس G. G. J. بعد
سورير E. Souriau ، أن يأتى ببعض خبر في أحوال الأخيرة .
ويحدث عن سلسلة من الوحدات السميولوجية - دعوى - يستخدم هذه
الكلمة لعدم عثورنا على ترجمة دقيقة لكلمة Actant - وتمثل
Acteur ودور Rôle - وشخصية Personnage نجد هذه
الوحدات على مستوى النص ومستوى العرض سواء سواء وهي تعمل
داخل النص المسرحي . ويوجد علاقه بين النص والعرض . ومن
ثم ، يصبح الية العميقة في النص بيه عمقه ل العرض . وحدة الية
العميقة الواحدة ، في مواد مختلفة ، ألية سطحية متداخلة . وقد كرر أن
هدف التحليل السيميولوجي ليس الكشف عن ألية النص المسرحي
وإنما الوقوف على كيفية الانتقال من نص إلى عرض في هذه
القفزة ، يتضح أن النماذج أداة مثيرة في غاية في دراسة المسرح . فهي لا
تري فيما به حاضرة . وشكلاً موجوداً سلفاً على وجه التحديد

مادامت لتعمل ، على الأقل ، في أسماء الشخصيات ، وفي قائمة توزيع
الأدوار ، ودخل الحوار ، والإشارة إلى المكان . وهكذا يجب عن
هذين السؤالين : من ؟ وأين ؟ أي تشير إلى سياق التواصل ، والظروف
المسوسة التي تمال فيها الكلمات . ومن الإرشادات المسرحية معترج على
الطريقة التي تستخدم بها في العرض . لكنها لا توجد في هذا الأخير في
شكل كلمات .

ويكمن الفرق الأساسي بين نص الحوار والإرشادات المسرحية في
السؤال الذي : من الذي يتكلم ؟ في نص الحوار ، الشخصية هي التي
تتكلم . أما في نص الإرشادات ، فالكاتب نفسه هو الذي يتكلم لكي
يسمى الشخصيات بأسمائها ، ويحدد لها مكاناً وموقفاً تتحدث فيه ،
والأقوال التي يجب أن تنطق بها . كما أنه يشير إلى حركاتها ، وأفعالها ،
بعض البصر عن أقوالها

- ٣ -

يتضح ، من هذه التلمعات السريعة ، أن الدراسة
السيميولوجية حقل واسع للغاية . ومن ثم ، يطرح سؤال
هام . من أين نبدأ ؟

يدور ، لأول وهلة ، أن تحليل المقاطع Sequences هو
العملية الأساسية في أي تحليل سيميولوجي ، لاعتدلاً تحليل
النص ، وحدة وحدة ، نعال على أبيات النيات والصورة
المرتبطة بها ، والبناء العام للمسرحية . والبحث عن
الوحدات الصغيرة وتحليلها يمكننا من إعادة تكوين الأبيات
العامية للنص . ويتميز تحليل المقاطع باعتداده على محور التوزيع
axe syntagmatic فهو يشبه إذن القراءة الأفقية التي
يقوم بها المطرح أثناء العرض .

وعندئذ نسمح قطع التحليل للبيئة ، يمكن إعادة بنائها حول
بعض النيات . هكذا تتراكب القراءات المقطعية ، وتصل في آن واحد
عدة شبكات لا يفرق بينها إلا الأولوية التي تعطى لها الجانب أو ذلك ،
أثناء القراءة

عندئذ نرى أيضاً بعد أن السية الألفية هي أكثر الأسس وضوحاً
فهي مكونة من سلسلة من الأعمال والمعاني . والمقطع مجموعه صغيره
مغلقة من الأعمال والأقوال . وكلما تدخل عصر هام يعمل على تطوير
الأحداث ، انتقالاً من مقطع إلى آخر . وتوجد ، داخل المقطع
براحد ، مقطع صغرى ، هي عبارة عن مجموعات غير متحركة
ولكن تقوم بتحليل أساسه المقاطع ، يجب أن يبدأ بقراءة النص كلمة
كلمة ، ومشهداً مشهداً ، وصلاً وصلاً ، ثم بعد بناءه في شكل ألية
مقطعية ، بدون أن تأخذ بعين الاعتبار ، بالضرورة ، التقسيم التقليدي
إلى مشاهد . أو فصول . أو لوحات . ونلاحظ عند التحليل أن بعض
الأبيات تبرز أكثر من غيرها . قد يمكن ترتيبها وفقاً لمجموعة معينة من
النيات ، على محور التوزيع . عندئذ ، نستطيع أن ندع جانباً تحليل
المقاطع التفصيلي لكي نتم بتحليل النيات وفقاً للتحليل الزمني
Diachrone . وكلما احتاج نص محدود إلى تفسير إصلا ، عدنا إلى

المرسل

هو السبب الذي تنشأ عنه إرادة فاعل الفعل وعامياً ما يكون مجرداً وصعب التحديد . وقد يمثل في شيء محدد وشخصية معاً وقد يكون مردوجاً ، أو غير موحود .

المرسل إليه

هذه الرضعة ، مثل سابقتها ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بكل من فاعل الفعل والمفعول . وفيها يمثل السبب الذي يجعل فاعل الفعل يرغب بالمفعول ويدفع نحوه

المساعد والمعارض

المساعد يساعد فاعل الفعل على الحصول على المفعول أما المعارض ، فيحاول أن يمنع فاعل الفعل من بلوغ غايته وقد تمثل هاتان الوظيفتان في كائنات حية ، أو أشياء مجردة ، موجودة أو محالة . وتوجد أنواع عدة من العناصر الفعلية هناك المندرجة لتتضمن : حيث يتعارض ممثلو فاعل الفعل ، والعناصر المتطابقة ، حيث يكون فاعل الفعل واحداً ، بينما يوجد مفعولان مختلفان ، والمندرج للمثالثة ، حيث يوجد فاعلان يمكن استبدال كل منهما بالآخر ، في النموذج الواحد ، والعناصر المتكررة ، حيث يتكرر النموذج الواحد عدة مرات

...

على المسرح ، يدور كل شيء حول الشخصيات وهي فاعلة ومفعولة ، سلبية أو إيجابية . لكنها ، أيا كانت ، محور العرض دائماً . قد توجد مسرحيات قليلة خالية من الشخصيات لكن ، بدد فقط النظر إليها ، وحدها أن الشخصيات فيها قد استبدلت ببعض الأشياء ، أو الرموز ، أو الدمي ، أو المايكات ، ويقوم المسرح على حدث ، حتى لو كان ثانياً والشخصية هي المحرك الأساسي لأحداث مسرحية وإذا كان من غير الممكن أن تصور مسرحاً بلا شخصيات ، وإذا كان الحدث الدرامي يقوم على الشخصية ، فلا بد من دراستها .

ومعروف اليوم أن المثقفين يرفضون الشخصية بمعناها التقليدي عند الإغريق ، كانت هذه الشخصية لعبة في يد القدر بعد ذلك ، حاولت المسيحية أن تعيد بناءها داخل الوعي وأدّى هيىء البورجوازية إلى بعثها ، فأصبحت كائنات نفسياً مفروسة في الواقع والعالم . أما في العصر الحديث ، فبدأت الأمور تختلط . وكان بيراندللو Pirandello أول من هاجس التقاليد ، لأن شخصيات مسرحياته تتحلل ، ولا توجد في حد ذاتها ، بل توجد من خلال الواقع الذي تعيشه أثناء العرض وفي النص المسرحي ، لا توجد الشخصيات إلا من خلال الكلمات التي تنطق بها ، وما يحركه الكاتب على لسانها ، وما يقوله عنها الآخرون ، والأسطورة التي يحلقها النقاد من حولها .

تصل الشخصية إلينا ، إذن ، من خلال كلامها ، ونصها ، قصة ، ومعتوحة ، إذا جاز القول ، إلى أن تتحد شكلها المادي بواسطة الممثل والمخرج . بكلان ما تشتمل عليه الشخصية من عصر ، وعلاقاتها بتفسيرها لها ، لذا ، لا تشبه الشخصية في عرض مشروع

والنموذج الفعل ليس شكلاً ، بل تركيبه Syntaxe قادر على توليد عدد لا حده . من الإمكانيات . وما يمكن أن نحاوله في هذا الصدد هو التوصل إلى تركيب النص المسرحي وخصائصه ، بدون أن نسعى إلى أي شكل ناتج من النموذج يلحل في تاريخ المسرح ، ونحمل معنى معياً له علاقات بالصراعات الأيديولوجية

ويمكن بناء النموذج الفعل بواسطة الوحدات سالفة الذكر Actants التي لا يمكن أن تكون مطابقة للشخصية . فالفاعل يمكن أن يكون شيئاً مجرداً كالمدنية أو الحرية ، أو شخصية جماعية كالكورس في المسرحيات اليونانية القديمة أو وجود أحد الجيوش ، أو مجموعة من شخصيات . ويمكن أن تقوم الشخصية ببعض الوظائف العقلية Fonctions actantielles ، في آن واحد أو على التوالي . وقد يكون لفاعل غالباً من خشنة المسرح ، في هذه الحالة ، يقتصر وجوده في نص عن حديث الآخرين عنه في مسرحية راسين « أندروماك » ، بدور استبدت عن الاس ولزوج المبت هيكتور ، لكنها لا يظهران على خشبة المسرح وكما يقول جريغاس ، « النموذج الفعل استغراب » ، في المقام الأول ، لبنية تركيبية ، إذن ، يطابق الفاعل عنصراً يقوم بوظيفة معينة في لحظة الكبيرة التي يتكون منها النص . وهناك فاعل الفعل Sujet ، والمفعول Objet ، والمرسل إليه Destinataire ، والمعارض Opposant ، والمساعد Adjuvant . وظائف كل هؤلاء واضحة . لكن دور المرسل Destinataire أقل وضوحاً . ونستعلم نكلمتي المرسل والمرسل إليه ، في هذا السياق ، بمعنى مختلفين معاً في عملية التواصل . وصعوبة العثور على مصطلح دقيق هي التي قامتنا إلى هذا التكرار . وبلاحظ أن جريغاس يستبعد دور الحكم Arbitre لدى سنق أن تحدث عنه سوريو . وكثيراً ما يقوم به ، في نموذج جريغاس ، المرسل ، أو فاعل الفعل ، أو المساعد في مسرحية كورفي « اسبد » ، بنعب البيلك في لحظة ما دور الحكم ، ظاهرياً لكنه ، في الواقع ، يقوم على التوالي بدور المرسل - إذ يرمز إلى المدينة أو المجتمع - وللمعارض ، والمساعد ، بالنسبة للأعمال التي يقوم بها اسطل رودريغ

فاعل الفعل

فاعل يقوم بفعل معين للمؤرخ هدف ما هو المفعول . ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بذلك المفعول . وفاعل الفعل لابد أن يكون إنساناً أو كائناً حياً لأن الشيء مجرد لا يستطيع أن يقوم بأي فعل ، اللهم إلا إذا كان محسداً وقد يكون الفاعل جماعة أو فرداً . وهذه الوظيفة لا علاقة لها بأهمية من يقوم بها أو من يقومون بها ، في النص . وقد لا يشمل فاعل فعل في النص مباشرة

المفعول

ترتبط الرغبة Désir به وبين فاعل الفعل والرغبة هي التي تحرك الأحداث . وقد يكون المفعول كائناً حياً أم لا ، وفرداً أو جماعة . ويمكن أن يوجد مفعولان مختلفان تتح الصراع عن محاربة كل منهما للآخر

الشخصية الموجودة في النص إلا قليلاً . فضلاً عن أن قراءة النص المسرحي لا يمكن أن ترجع إلى الوراثة . وبالرغم من شيوع تكبير الإنسان ، لا يمكن أن نقيم هذه الشخصية المادية كما لو كانت إنساناً حقيقياً . فهي ليست سوى خلق فني لا وجود له إلا على المسرح ، ويرتبط وجوده بإرادة الممثلين . باختصار ، للشخصية المسرحية مجموعة من السمات المميزة ، تقوم بوظيفة معينة ، ويجري على لسانها كلام معين ، وتتحرك في مكان معين .

لكل شخصية مسرحية سمات مميزة ، أولها أنها لا توجد منفردة إلا في القليل النادر . فوجودها على علاقة وثيقة بوجود شخصيات أخرى . أو صورة أخرى منها في مسرحية بيكيت ، والشريط الأخير ، نجد كرات وهوته المسجل على آلة تسجيل . وغزل الشخصية قد يجعلها أقرب إلى شخصية الرواية . ولا تمتنع الشخصيات بدات الخواص . الشيء الوحيد المشترك بينها هو قيامها جميعاً ببعض الوظائف ، وكونها عناصر مكونة لعلاقة ما . ولا يعني هذا أن كل الممثلين شخصيات ، فالممثل قد يشير إلى فكرة ، أو عاطفة ، أو سلطة : الحرية ، الحب ، الدولة ، الخ ... ويمكن تنظيم الشخصيات في مجموعات من الممثلين ، والبدا بالظفر في أوجه الشبه أو الاختلاف بينها . لذا ، يمكن تحليل مجموعات ثلاث : السمات أو الملامح الخارجية ، والانتماء إلى بعض المجموعات الاستبدالية ، والأقوال .

عادة ما نذكر الإشارة إلى الملامح الخارجية مبكرة . هذا استقراء ثمة واضحة في النص . وسند المثل هذا النص بحسبه وشخصيته ويمكن تجميع الشخصيات في مجموعات كبيرة ، عند داخلها نفسيات صغرى . التي هامة ، تشير إلى عدة شخصيات يمكن إدراجها تحت بند واحد . أما دراسة المسرحية ، فتشتمل بواسطة عدة شخصيات متشابهة ومن الطبيعي ألا توجد حقيقة دالة في كلمات الشخصيات . لأن معنى الرسالة يوجد في الظروف التي نعال فيها الكلمات أكثر مما يوجد في الكلمات ذاتها . وتحليل السيميولوجي للقول Discours يسير في نفس الاتجاه الذي يسير فيه اتجاه السيميولوجية الأخرى . فهو يبحث عن لأسس في سطح براءات . أي ما يعبر عنه العرض المسرحي ، أي رسالته الخاصة . وليس هو الشخصيات مصدره . هو الظروف التي يتم فيها هذا القول . وعندما نحلل القول ، لابد من مراعاة بعض المعطيات القول من مكانا شخصيته . بل يساق إلى سم فيه . وعند سياق القول في إرشادات مسرحية . وننذلك المسرحية ، والأفراصات الأدبيولوجية خاصة ما يعبر عنه لابد من ترتيب هذه المعطيات والتحقق مما إذا كان القول برعبه أم لا . في الواقع ، تكون الإجابة على هذا السؤال قد جاءت طويلاً . سحيلي ، خاصة في التحليل الزمني القائم على المقاطع . وسنعلق في هذا المجال ، وثمة الأساسية ومحاولة ترتيبها . يمكن بعد ذلك أن نرى كيف يمكن أن نحدد الأفعال وأهميتها على تجميع الشخصيات أو

يشير النص إلى هذا المكان . والعرض ليس سوى تجسيد للأماكن والأشياء الموجودة في النص المسرحي . لكن هذا التجسيد حركي حتماً . حيث لا يمكن تصوير كل ألية النص كشعبة تصويراً مادياً . فالمرح يختار إحدى الإمكانات المقدمة له ، ويبعث واحدة أو أكثر من الألية التي يجدها في متناول يده . وقد يتجاهل الألية الموجودة بكل بساطة ، ويكون انطلاقاً من النص ألية جديدة ، يتحقق ورغبته في التحديد عندئذ ، قد يعرض النص المسرحي للنشوية ، ويختصر أسسته سر والتطبع

ونص العرض أصغر من نص المؤلف ، من حيث أسسه . كما أنها تتعلق باللغات المستخدمة للتعبير عن هذه الألية . أي أن نص العرض أصغر بكثير من نص المؤلف . نص العرض مكون من عدة لغات تعمل في آن واحد ، وقد تكون متوالية ، أو متراكمة ، أو يفسر بعضها معنى النص الآخر (الموسيقى التصويرية مثلاً)

حقاً إن تحليل كل واحدة من هذه اللغات على حدة يبدو معتلاً . لكن هذا التحج لابد منه للوقوف على الطابع الخاص والتمييزي لكل منها . وعند الانتهاء من عملية التحليل هذه ، يتبادر إلى الذاكرة في مجموعها ، ويجري البحث حول الطريقة التي نعمل بها بحسبة

وتحليل النص المسرحي أمر يسير إلى حد ما ، لأنه لا يمكن أن يُقرأ وفقاً لمعيار الاستبدال أو تحديد التشريح . كما يمكن الرجوع به إلى التفاصيل إذا ما شأنا الإيهام واللبس . لكن الأمر يختلف باختلاف واللغة لنص العرض . أمام هذا النص . نجد اللغة تتبدل في نفس الموقف الذي يوجد فيه المخرج . فتناول هذا لابد أن يكون آتياً . والتوقف فيه مستحيل ، وكذا العدد إلى الوجود . والله يحصيه للعرض ، إذا جاز الأمر . ولا غلظت السدة على النحج . فضلاً عن أنه يرى واعياً بعض عناصر العرض ، وبدلاً من أن لا يعبر عن عصر آخر . أما باقي العناصر ، فهذه من كليات

كيف نشأت إذن اللحظة المسرحية ؟ كيف يوقعه حكم . يمكن من تحليلها بدلاً من ذلك أن نص العرض دون متغير . فضلاً عن أنه متغير . بمعنى أن كل عرض له سماته الخاصة . لا يشبه سواه . وكذا . نجد الناقد نفسه أمام عدة سمات لا يمكن أن نحسب نص العرض في مجموعة أمر مستحيل . لابد أن يكون له سماته الخاصة به في لحظة ولحظة ما . والوسائل الفنية المستخدمة في تثبيت اللحظة المسرحية ليست فعالة كما هي الكفاءة . والكمية . فبعد أن نصل إلى مسرحين على السواء . والفيلم والصورة هما أعاد مختلفه عن سمات المسرح . وسجلت الصور عادة ما يكون مفصلاً عن الصور والملاحظات التي تدونها الناقد أثناء العرض . عاباً ما يكون مفصلاً . وهذا خاصة عندما في العرض . الاعمال مثلاً . لا نقل التحس

ويشتمل المكان للنار إليه في النص المسرحي على كل عناصر العرض . اللغات المسرحية المختلفة تعكس الحياة في هذا المكان ، مادام أننا نأكل المكان ، لابد وأن يكون معاً للعرض المسرحي . كما ينبغي أن تكون الوحدة لهذا العرض إلى أربع وثلاث حشمة المسرح . الخطوات المتعددة على كاسح الأضواء . وحشمة

...
على عكس الزاوية . تحتاج النص المسرحي إلى مكان حقيقي لكي يحركه . أي حيز الوجود . وفي مكان العرض . توجد الأشياء والشخصيات (الممثلون) حركاتها وحركاتها ، والأصوات . الخ

المسرح الإيطالية ذات الخواص الثلاثة

- خشبة المسرح للتعريف عليها غير المعطاة كالمسرح الإغريقي الذي كان يقدم عروضه في الهواء الطلق.
- خشبة المسرح غير المتعارف عليها ، ذات المعطاء الوظيفي : المسرح الدائري ، مسرح القهوة .. الخ
- خشبة المسرح غير المتعارف عليها والمخالية من المعطاء المسرح الشارع .

وبحلول المسارح والمحا أن ثلاثم يرب المسرحيات التي كتبت في العصر الذي بيت فيه هناك ، مثلاً ، ملامحة عامة بين المسرح الألباني والمسرحيات التي كتبت في ذلك العصر إذن ، قد نشأ خلاف إذا ما عُرضت مسرحيات فترة معينة في مكان يرجع إنشاؤه إلى عصر آخر . لكن البعض يرى أن هذا الخلاف غير ضروري فالنص المسرحي يستطيع أن يتكيف مع المكان الذي يعرض عليه . ومن جهة أخرى ، أي مكان يمكن أن يعد حيث يلائم هذا النوع من المسرحيات وذلك .

ولا يؤثر المكان الذي يُقدم عليه العرض المسرحي على أبنية اللغات المسرحية بقدر ما يؤثر على العلاقة بين العرض والجمهور . وإذا كان مكان العرض مكاناً اجتماعياً ، إلى درجة كبيرة ، ذهب إليه الممثلون بعد مراعاتهم ببعض التقاليد الخاصة بالنسب والعلاقات الاجتماعية في حين يتفق مسرح الشارع ، على عكس ذلك ، إلى حيث يوجد الممثلون . ومن ثم يحضن بعض تقاليد الراحة التي كانت شائعة أثناء باغفوس . وقد كان الفصل بين خشبة المسرح والصالة كبيراً . يولف لاتصال بين المثالي والجمهور . وإذا كان هذا الفصل غير موحود ، استطاع الممثل أن يدخل في العرض ذاته ، وخاصة على مستوى الأداء . وكثير المسرح أو صغره يؤثر بدرجة قد تكثر أو تقل على المثالي ويختلف نوع التواصل باختلاف المكان الذي يجلس فيه الممثل . فربه من المثاليين أو بعده عنهم ، علاقة المكان الذي يجلس فيه بقدرة على السمع والرؤية ، اتساع للمسرح أو ضيقه . الخ ... أياً كان الحال . لا يمكن أن يكون مكان العرض « مريباً » فهو يشير بطريقة أو بأخرى ، إلى النص ، والعرض والطريقة التي يجب أن يقرأ بها المسرح .

على سبيل المثال ، عندما انتقل المخرج الإنجليزي بيتر بروك P Brook إلى باريس ، اختار مسرحاً في حي شبه شعبي ، وكان المسرح في حاجة إلى بعض الإصلاحات لكنه لم يحاول حتى إعادة طلاء جدران ، فبرالت بالتالي الرخايف المدهية التي طافا تحورت بها صالات العرض ذات الخشبة الإيطالية . وأزال السجاد ، وبفائدة استغينية (جويل) المكسوة بالجلد الأحمر ، واستبدلها بالدكك ، الخشب لمصروعه في شكل نصف دائرة متدرجة تكاد تتصل خشبة المسرح التي أصبحت في مستوى الأرض تقريباً . لهذا ، يصدم الممثل عندما يدخل هذه القاعة لأول مرة ، خاصة إذا ما عرف أن الذي تعرض عليها مخرج كبير مثل بيتر بروك . وعندما عرض بولندي كاتوز T Kantor - بمرحاً واحداً من أكبر المخرجين

الأوروبيين - ثاق مسرحياته العالمية «ويلوبول» Welopore على هذا المسرح ، لم يُحَلَّ أية تعديلات عليه ، بل اكتفى بتحديد المساحة التي تدور عليها الأحداث حسب . هكذا حرص المكان علاقة جديدة بين العرض والممثلين الذين قطعوا صلتهم ببعض التقاليد الراسخة خاصة طريقة الجلوس . ولعل الشيء الهام الذي يلعبه الطر في هذا العرض هو تواجد المخرج معه على خشبة المسرح ، بين الممثلين ، منذ اللحظة التي يبدأ فيها العرض حتى ينتهي ، وكأنه قائد أوركسترا يوجه العازفين ويقودهم

وفي مكان العرض المسرحي ، تتكلم لغات يمكن فهمها إلى مجموعتين : العناصر المرئية ، والعناصر السمعية

والديكور هو أول العناصر المرئية . أحياناً ، يحاول هذا الديكور تغيير المكان الثابت مثلاً . يمكن أن تحق خشبة المسرح الإيطالية وراء ديكور حديث يحاول أن يعيد النظر في العلاقة بين العرض والمخرج وعندما يوضع الديكور في مكان العرض ، فإنه يساعد على فهم ذلك العرض . هكذا تصبح وظيفة عملية أكثرها جمالية . فهو يحدد مكان الأحداث - بيت في غابة - ، وزمانها - مساء بها نجوم - ، والحر العام الذي يسود المسرحية - اليوم القاعة - ، وزلية المخرج . ويمكن أن تصعد أنواع الديكور ، قد يكون الديكور ذا أبعاد ثلاثة - بيت - ، أو لوحة مرسومة ، أو مجموعة من المواد المثابة - زجاج ، قماش الخ ... ، وأياً كان نوعه فإنه يقوم أساساً بنفس الوظيفة التي تقوم بها الصورة . ويمكن ، لدراسة الديكور ، استخدام النتائج التي توصلت إليها سيكولوجيا الرسم والتصوير . علاوة على ذلك ، يلعب الديكور ، في كثير من الأحيان ، دور الصورة الإعلانية . فدوره وظيفي في المقام الأول . وغالباً ما يُحمل بالمعاني التي يمكن قراءتها بسهولة داخل المجتمع الذي يوضع من أجله وثقافة ذلك المجتمع . والمعاني العديدة التي يشتمل عليها الديكور تؤكد وتكررها لغات العرض الأخرى - تماماً كما نُثبت معاني الصورة الاعلانية بالنص الذي يصحبها - ، وقد تعرضها ، أو تغيبها ولكل عنصر من العناصر المذكورة للديكور أهميته . سواء كان خاصاً بالشكل ، أم بالمادة ، واللون .

والإضاءة عنصر هام من عناصر العرض . وإذا أصبحت إلى بناء خشبة المسرح ، أثرت عليها تأثيراً مباشراً . فالإضاءة يمكن أن تفصل المسرح عن الصالة . وإذا ما أضى المسرح كله ، أعاد زمان العرض إلى زمان المخرج وكسر الإيقام المسرحي . والإضاءة عنصر من عناصر الديكور أيضاً . فهي تُستخدم أحياناً لإبراز جزء من الديكور ، ديكور آخره الأخرى في الظلام . وهكذا يستطيع أن يفسم مكان كما أسبق نصي على الديكور حوا عاماً الليل/السيار ، الشمس/البحر الخارج/الدخل ويمكن أن ترمز إلى بعض مجالات النص وتؤكد ما وأحياناً على الإضاءة على الديكور وسعيه تذكراً . وكما يبر هذا الجزء من الديكور أو ذلك ، تساعد الإضاءة الممثل ، بمره عر ، في لمس أدائها لحركة من حركاته . الخ

وتحليل الأشياء جزء من تحليل الديكور ، لأن الأشياء عادة ما تكون عناصر الديكور . مثال ذلك مسرح برقي عرفة اليوم .

أو بدلاً له بكل بساطة السرير على مسرح خال من أي إبحاء
 ماكدور ووضع كل الأشياء المشار إليها في النص على المسرح أمر
 مستحيل فالأشياء التي توصل على حشة للمسرح هي فقط العناصر
 المحصورة مادياً - حجم المسل - الأرياء - ، لا الأشياء المشار إليها
 بالكلمة وللأشياء الوظيفية في الحياة اليومية معنى لا يتعدى فائدتها ،
 فما بدور لكتب يكتب بعد آخر وزداد دلالة عندما تصبح جزءاً من
 الرسالة المسرحية وللأشياء المحبوسة عن الحياة اليومية أبنية ثلاثة
 معصم لأصل ، ونظام مدى مدخل فيه : ومعانيها المسرحية وقد
 تكون هذه الأشياء مادة للرسم أو الاستعارة أو الكناية . يتكون الرسم من
 صبرين الشيء ومعناه الثقافي ، وهو اجتماعي الطابع إلى حد كبير .
 أما الاستعارة فذات عناصر ثلاثة : للتقريب بين عنصرين ، بالإضافة
 إلى المعنى الذي يصحبها . والكناية تربط بين عنصرين متجاورين
 الزى والمصير . المعطف الملكي والملوك ، باقة الورد والحب ، الخ
 ونلاحظ أن الشيء النافع - الكرسي مثلاً - في الحياة يمكن أن يصبح
 رمزياً غنياً على المسرح ، مثال ذلك الكرسي في مسرحية بونتيكو التي
 تحمل هذا الاسم علاوة على ذلك ، قد تضيف مادة الشيء بعض
 المعاني الإضافية إلى الرمز ، هكذا يمكن أن يشير التاج المباحث إلى
 الملكية المتنبه وإذا كان حجم ذلك التاج كبيراً ، وكان مصقولاً
 ورفيعاً بكنوز ، أصبح معه سحرية من الملوك وكثيراً ما يحدث أن
 تشير وصفه لأشياء بناء العرض قد يتحول السلم إلى حسم مثلاً وإذا
 كانت لأشياء تقوم بوظيفة معية في رسالة المسرحية ، فهذا لا يعني أن
 وصفها هذه منه وطرفة البعثة فكثيراً ما يتعلل المعنى المصاحب على
 المعنى الاصطلاحي . هذا ولا تنسى الأشياء إلى من كناية تحتها يمكن
 الحديث عن لغة حصة بها لكن ، للعرض المسرحي أبنية الخاصة
 التي نجد الأشياء مكاناً فيها ، سواء قامت هذه الأشياء بوظائف
 مفردة ، أم ذات بوظائف متوالية لأبنية الديكور والممثلين ومن ثم
 تصبح الأشياء خطاً أساسياً في بناء العام للعرض ، أي بناء أو تنسيق
 عليه كمنه لغة ، وبما تقوم بوظيفة اللغة



تتحرك الشخصية على المسرح ، وسط الديكور وجسم الممثل
 كما قلنا ، بيد الثورات الدلالية التي يعثرها النص . ويؤثر شكل الممثل
 تأثيراً واضحاً على الشخصية مثلاً إذا قام بدور فيجارو ، في مسرحية
 بومارشيه «رواح فيجارو» شاب رشيق ، اختفت دلالاته عن دلالات
 فيجارو إذا ما قام بالدور رجل قاصح مائل إلى البذاءة وهكذا يلعب
 تمارساً بين الأدوار الخطية والأدوار غير الخطية . حسب ما إذا كان
 شكل الممثل يتفق مع الصورة النمطية التي رسمت هذا الدور أو دونه أو
 اختلعت عنها . وبذلك بسهولة أن شكل الممثل . وشبكة الدلالات التي
 تحملها يستطيع أن يحدد أبنية العرض ، وأن يوحها وجهة مختلفة
 عن الدور . ولرعا اكتسبت مريداً من الزاء والمعاني نتيجة لذلك . كما
 تتأثر العلاقة بين شكل الممثل والشخصية بطريقة التمثيل والأداء . فالممثل
 الذي يقوم بدور في إحدى مسرحيات برحت يكون أكثر استقلالاً عن
 الشخصية المقاييس إلى وميله الذي يقوم بدور في إحدى المسرحيات التي
 يلعب عليها الطابع النمسي . واستبعاد الاتحاد الداني مع شخصية يعنى
 البحث عن طريقة أداء خارج نطاق تعاليد المسرح بورجوازي
 عندئذ ، لا يصبح لشكل الممثل أهمية قصوى ، لأن هذا الشكل من
 يظهر إلا واحدة من إمكانيات التفسير لعدد من سمات مذهب
 واحدة من خصائص العرض المسرحي لكن . بعض الأشخاص
 المسرحية تسدل بالممثل أشياء أخرى كالدمي والمانيكا . وفي مسرح
 كاتر . يوجد إلى جانب كل شخصية تقريباً ما يمكن أن هو صورة طبق
 الأصل من شكلها وملبسها . واستخدام هذا المانيكا يخدم دأماً معنى
 عميقاً فأغلب الشخصيات التي يصورها كاشور شخصيات مبهمة تبحث
 أسماء العرض . وفي لحظات منه ، وكثيراً ما يشير المانيكا إلى الصورة
 المنع من الشخصية الحية . ومن ثم ، نتأكد معنى موت ، مادام
 المانيكا صورة حية ، ونقسم المسرحية في كاملها إلى جزئين
 عالم الحياة وعالم الموت . وهكذا برحمة الممثل دلالة أكبر كان . في
 الحد الحلي

والزى مرصط بالممثل مادة يوحد على حصة . ، يقف معصم
 من عاصم الدور ، شأنه شأن الأشياء فهو ، على قدر شخصيته
 والديكور . يمكن على الزى نفس المعنى الذي يعطيه المانيكا .
 كحلل الأشياء يمكن لا بد من أن يحدد في الأعمار
 الشخصية التي يرادى الترق وتعلل بعض المعنى بوضوح . ومن
 المسرحي يمكن أن يكون . طبعاً ، في بعض الأحيان محدود
 تاريخاً أم مثلاً الخ . وهو يدل على معاني لا حصر لها
 للشخصيات وطابعها . والنصائح العامة للإخراج والممثلين مع
 الديكور والأشياء . إحدى الأبنية الدلالية تكبرى في نفس العرض
 كما تربط أكثر ما تربط بالشخصية ومن خلال الممثل
 . إذا حاول الماكياج أن يبرز ملامح الممثل . فبعض عصبه مرتبط
 الدور في خبر أن القناع ، الذي على شخصية الممثل برحمة أو
 الزى . يمكن من . والماكياج أسلوب عددي في المسرح
 المعاصر وقد يكون طبعاً . وقد يعبر وجه الممثل بحد الملامح و
 إضافة ملامح أخرى إليها . وقد يحور وجه الممثل . وجه المخرج
 مثلاً . وهذا أشد من الماكياج فربما يكون في بعض الأحيان



وهناك فئتان من الحركات

(أ) حركات ذات طابع وظيفي - شرب كوب من الماء - لها ما يبررها على خشبة المسرح

(ب) حركات تعبيرية تتخذ هذه الحركات قيمة مجبرة ، كما هو الحال في أية لغة . وتنقسم الحركات التعبيرية إلى عدة أنواع ، منها الحركات التي لا تصحبها كلمات . هذه الحركات اصطلاحية ، أي معطية على مستوى التواصل : هز الكتفين ، حي الرأس ، إلخ ... أو تصويرية . وأحياناً ، توجد علاقة بين الحركة والشئ المعبر عنه : مثال ذلك ، حركة اليد والأصابع التي تصور المسلس . وقد تكون هذه الحركات رمزية ، وعندئذ ، يُصاف إليها معنى يتجاوز معناها الوظيفي . شرب كوب الماء للإشارة إلى ماء الحياة ، الانحناء للتعبئة . وهناك حركات تصحبها كلمات ، وهي إما تكلمية - عندئذ تكون استمراراً للكلمة ، مثلاً يقول شخص : فضل وبشير إلى مقعد اجلس ، - إما تكرارية ، في هذه الحالة ، يكون للحركات نفس معنى الكلمات ، وتقتصر وظيفتها على التأكيد .

وتتوقف تحركات الممثل على المساحة التي يشغلها الممثلون ، المكان الذي يفرضه شكل خشبة المسرح ، والتدبير ، ولأشياء ، وجود الشخصيات الأخرى

يفصل المسرح البورجوازي بين خشبة المسرح والمساحة فصلاً تاماً أما في المسرح للعصر ، فيستطيع الممثل أن يتحرك في المساحة المخصصة عادة للجمهور . هكذا تقصر المسافة بين الممثل والمخرج ، ويتسع مكان العرض . وسواء ضاق هذا المكان أو اتسع ، فهو يفرض حدوده على تحركات الممثل . وعادة ما يحدد المؤلف تحركات كل شخصية في النص المكتوب . وهذه بعض الأسئلة التي يمكن أن تطرح عند تحليل تحركات الشخصيات والممثلين : من يتجه إلى من ؟ من يذهب إلى ؟ هل تتم التحركات وسط مكان العرض أم عند حدوده ؟ هل يتحرك الممثل في خط مستقيم أم لا ؟ وحركاته مباشرة أم متقطعة ؟ لرسم الإجابة التصويرية على هذه الأسئلة جغرافيا المكان الذي تشغله كل شخصية . ويوجد اليوم علم *La proxémique* يدرس المسافات ومعانيها وقوانينها . فالمسافة التي تفصل بين شخصين لها قيمة اجتماعية كبرى . عن سبيل المثال ، قد يشعر الأمريكي بالضيق إذا ما اقترب منه عربي كثيراً وتحديد المسافات الاصطلاحية داخل إحدى الثقافات يدل على معنى معين . الاستطالة ، الهدوء ، اللامبالاة ، إلخ . المسافة إذن دلالة للعلاقة التي تربط بين شخصيتين وهنا نجد ستة بسيطة اصطلاحية وغير معقدة

يفجر العرض النص المكتوب . والكلام ليس سوى جانب من اللغات المسرحية المتعددة . وهو بلا شك يحتل مكانة هامة لعامة المسرح والكلمة وسيلة اتصال غنية جداً ، يمكن أن نلهم أنفسنا اللغات المسرحية الأخرى . علاوة على أن التمثال قد عرّف حديثاً بالتفصيل عن الأحداث الماضية ، ولحقائق الوجود خارج المسرح . والشروعات المستقبلية ، وكلها أمور يصعب التعبير عنها بلغة أخرى

يحيى شخصية الممثل ، ويريد من الطابع المسرحي للعرض وفي أوروبا ، لا يُعد المكيح سمة كما هو الحال في المسرح الصيني أو الياباني . والقناع لا يوجد أيضاً في المسرح الأوروبي ، في حين كان شائعاً في المسرح الإغريقي القديم والكوميديا دي لارتد حيث كان يرمز إلى شخصية معطية أو طابع معين . وإذا كان بعض المخرجين المحدثين يستخدمون القناع ، فهم غالباً ما يفعلون ذلك دليلاً على العودة إلى تراث القديم ، وماضي ثقافي معين . ويعتبر القناع عامة عنصراً هاماً يساعد على مسرحية العرض . ولقد توصل بعض المخرجين المحدثين إلى أقنعة جديدة ثلاثية حركياً بعضها . ولكن وضع هذه الأقنعة هو نفس وضع مكيح ، فهي لا تُعد سمة خارج العرض الذي توجد فيه

يرتبط الممثل بالتدبير عن طريق الزمى ، ويتحرك في الفضاء المسرحي . وتنتمي حركاته إلى أنواع ثلاثة : حركات الوجه ، حركات الجسم ، التحركات . فإذا كان المسرح الحديث لا يستخدم القناع إلا قليلاً ، فهو يكثر من استخدام حركات الوجه . والوجه البشري هو وضع القدرة على التواصل بين البشر . فهو يوصل ويستقبل المعلومات البشرية كاملة . وحركات الوجه ، شأنها شأن اللغة ، تقليد اجتماعي في قوانينه ، ويلهمه أفراد المجتمع الواحد بدرجاته قد تكرر أو قل . حتى إذا كانت دراسة حركات الوجه تفضي إلى نتائج هامة ، فلا ينبغي أن ننسى أنها تكرر للكلمات والحركات . في الحياة اليومية ، تعتبر حركات الوجه ممارسة اجتماعية تكاد تكون قلبية . أما في المسرح ، فنستخدم عنداً . وتصبح أداة للتعبير عن إحساس ، أو عاطفة ، أو أحداث الرمعي . وعادة ما يفهم المخرج هذه الرسالة التي يبعث بها الممثل . وإلى جانب حركات الوجه الطبيعية ، توجد حركات رمزية تلجأ إلى المبالغة لكي تحدث الأثر المطلوب . وكثيراً ما نجدها في « الفارس » و« البيرك »

لح

لما حركات الجسم . فنرى في شأنها حركات الوجه - ربما أن يكون أم سمة معقدة . وقد كانت لها بعض الخصائص فهي جماعة الطابع بحد ذاته . وبالنسبة إلى اصطلاحية في مادي ، الأمر ، كانت الحركات على علاقة وثيقة بالحياة العملية ، إلا أن هذه علاقته تملك شيئاً مشأ . وقمة الحركات على خشبة المسرح مختلف عن قسمها في الحياة اليومية . ونقرأ هذه الحركات على أنها رسائل ربما لم يلحظها المخرجون في الحياة اليومية . ونظراً لوضعها الخاص ، كثيراً ما نأج فيها نكتي نصير إلى مخرج . ولا يهم أن يعرف ما إذا كانت حركات ذات بناء لغوي أم لا . المهم هو أن من كيف تعمل بأمانة سمات المسرحية الأخرى ، الكلمة المنطوقة ، وحركات الوجه

والتحركات

يمكن أن تؤكد أن علم العلامات قابل للتطبيق على المادة المسرحية ، نساء كانت أم عرضاً . لكن هذا لا يعنى أن المسرح يمكن أن يُعالج معالجة اللغات الطبيعية ، وأن هذا التطبيق أنى ثماره حتى الآن وإذا كانت النظرية قد خطت إلى الأمام ، إلا أن التطبيق مازال يقتصر على بعض المحاولات . ولعل في هذا الموقف ما يفسر الطابع النظري لهذه الكلمات . أما التطبيق على نص بعينه ، فيمكن أن يكون مادة مقال آخر

وبعمل الكلام في المسرح في عطف متواتر مع بعض اللغات المساعدة حركات الوجه ، والجسم ، الخ . . . ترى هذه اللغات الكلام . وتكمله . ونجد من تعدد معانيه والبطق هو اللغة المساعدة التي لا يمكن فصلها عن الكلام . فهو الذي يعث الحياة في الكلمات ، ويررها أو يحياها ويصيف - عن طريق مبرات الصوت - معلومات إلى النص وسطق وطبعة ذهنية - تقديم بعض المعلومات المرصوعة - أو تعريته - بمبر المتكلم - أو تعبيرية التعبير عن الأحداث وانعوط

وعندما تدخل للموسيقى والأصوات مجال العرض ، تكرر لغات مسرحية أخرى . ونادراً ما تكون الموسيقى والأصوات لغة مستقلة قد تكون الموسيقى كلاسيكية أو حديثة ، معروفة أو غير معروفة ، عرف أو غناء ، الخ . . . قد تصاحب العرض كله أو تتداخل به بصفة استثنائية . وأياً كان الحال ، فإن وجودها أو عدمه له دلالة . ولابد من أخذها في الاعتبار عند التحليل السيميولوجي . ونقوم الأصوات بوظيفة مماثلة لوظيفة الموسيقى . إذ يمكن أن تخلق الديكور - أصوات تدل على مياه عذرى أو جوى - ، أو المكان - الصدى ، الصوت البعيد - ، أو الجو العام - صرير ، بكاء ، رعد - ، كما يمكن أن تبرز الكسبة ، أو الحدث ، أو الشخصية . وتتشكل في الموسيقى والأصوات لغة سمعية يمكن أن تترجم إلى لغات أخرى



...

• مراجع البحث

Patrice Pavis «Problèmes de sémiologie théâtrale» Canada, Québec, 1976.

Anna UBERSFELD «Lire le théâtre» Paris, Editions sociales, 1978.

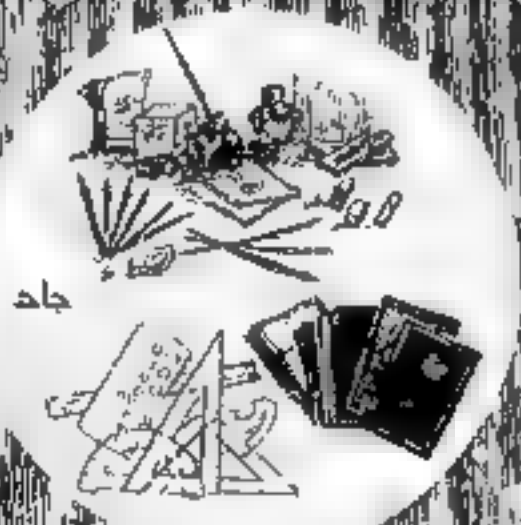
Pierre LARTHOMAS «Le Langage dramatique» Paris, A. Colin 1972.

A. J. GREIMAS «Sémiotique structurale» Paris, Larousse 1966.

A. HELBO «Sémiologie de la représentation», Ed. Complexe, 1975



الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية رومي



أغائز على كائن الإنتاج ثلثه سنوات متتالية

توزيع مختلف الأصناف الآتية
وبالأسعار الرسمية ومن أجود الأصناف

يسرنا
أن تعلن
عن

فروع الشركة

- فرع امتاندر ستينري ، بين عبد القادر شريف .
- فرع جمان : بين الورقة الجدية المنفرد من قهر النيل
- فرع الجيزة : شارع حراز
- فرع ناصيفيان : ناصية تانوس شريف و ٢٦ يوليو
- بفوفه من فرع الشركة بالخاوطان :
- الإسكندرية - الوجهة القلبي - الوجهة البحرية

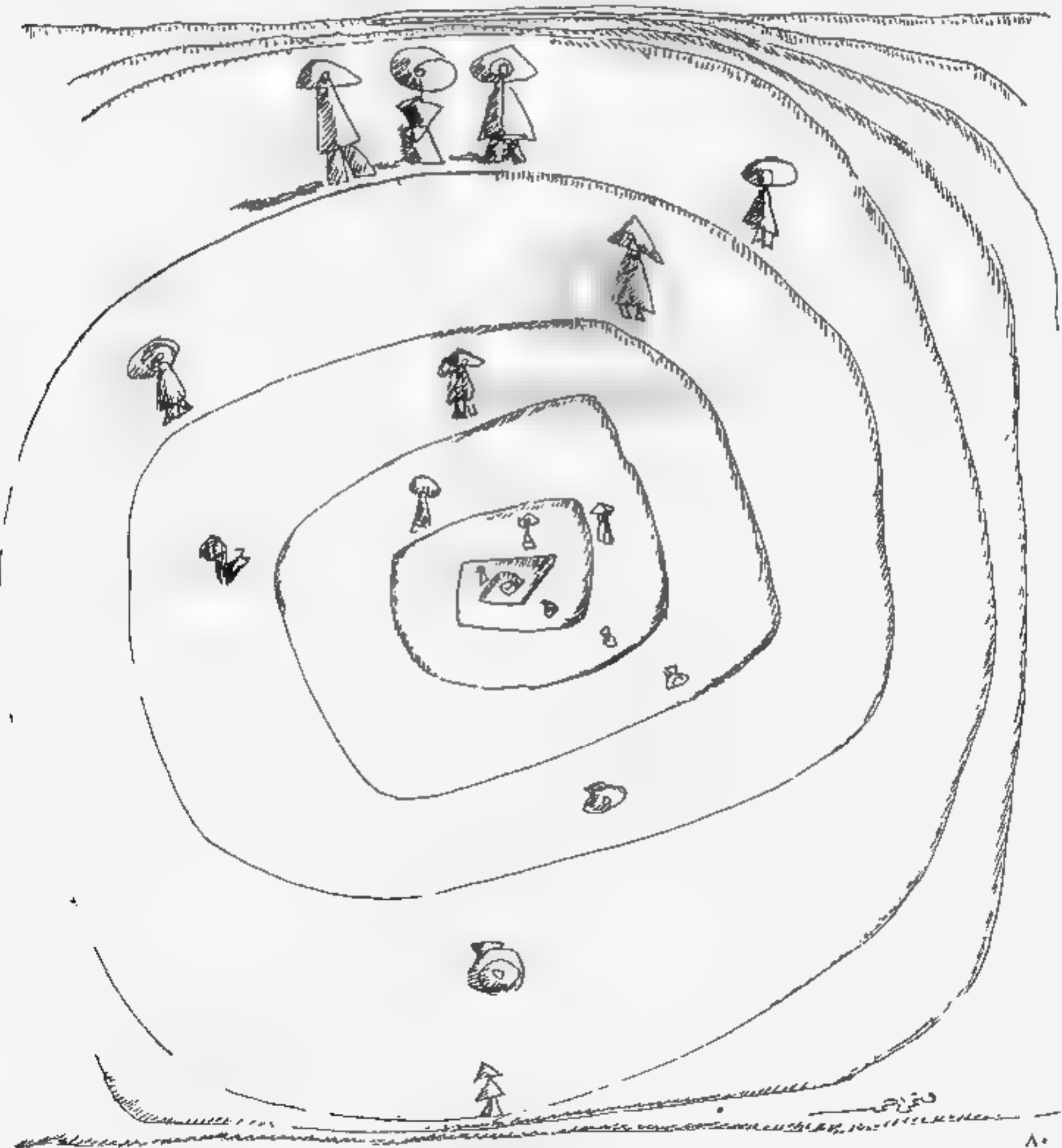
- تليفزيون ٢٢ برصة لوكس - التسليم فوراً .
- مراد مكتب وجمال - التسليم فوراً .
- اثاثات مكانه حربية وفزن حربية .
- كشول حروار واثاث كتابية ولقضية .
- ورقه كلس ورسم .
- ورقه كتابية وطباعة .
- أقلام حبر حاتم ورسام .
- حبره وخطب الفاخر .
- المشجاة الورقية المتلفة بلوك ثورت
- ظروف - أمجند - طبع تجاري ... الخ .

القاهرة : ٣٠ ش. شريف ت : ٧٤٦٤٣ ٧٤٦٤٣٨
الإسكندرية : ٦ ش. طلعت حرب ت : ٨٠٣٧٨٢ ٧٤٦٤٧٧

عجبة الأرض

القرصان ، مير فرانسيس دويك ، مدينة ريو انشا في القرن السادس عشر
دعوت الجدة الكبرى لأورسولا أنجواران عند دوت سوافيس وانطقف
المدافع ، وبلغ بها الفخر أن فقدت أعصابها فجلست في أبود موفد
مشعل ، واكتسح القرية إعصار حقق بيوه سمر الرزء ، فقد
«أصحت مكدنو روعة مجعه من أعما والحطام شير درمائها ذلك
العقاب الإلهي المذكور في الكتاب المقدس ، «أرياح التي وردت
في النبوة والتي سوف يحو مكدنو من وجه الأرض»

إب دويه مائه عام من العزلة تروى تاريخ حياة قرية مكدنو وعائلته
موسيا ، «أه ماله عام تمتد نومها الخيالية إلى الماضي فتصل بأساطير ما
قبل التاريخ وتنتجح بها «كادت مكدنو قرية مية على صغاف سر
بحري مياهه الشفاعة عوى قاع من صحور بدبعة ، بيضاء هائلة الحرم ،
كأنها من صائر من عصر ما قبل التاريخ» (٢) . لقد كان العالم عندئذ
وحد وليد حتى أن أشياء كثيرة كان يعورها الاسم ومن ثم كان ينفى
الإثارة إليها بالإصبع « ، كما كان التاريخ يختلط بالخرافة «عندما هاجم



أركاديو ميلا إلا أن بحث الحياة في خطوات المتجولة في حجرة الدراسة «بعد سنوات» وعلى فراش الموت، لم يستطع أوريبيو الثاني إلا أن يذكر ذلك النساء المطر من شهر يونيو «بعد سنوات طويلة كان هناك من يزال يؤكد أن الخرس الذكي» «بعد شهر قليلة عندما حل موت أوريبيو الثاني، كان عليه أن يتذكرها»

إن الوظيفة الأولية لثورات عجلة الزمن - معها صغرت أو كبرت - هي أن تكشف في بداية دورة الحياة عن نهايتها، بحيث تجعل الحاضر مدركا على نحو ما سيكون عليه في المستقبل - فيزي الحاضر - بذلك - باعتباره حدثا عاصيا. ويعتمد هذا المنظور على الذاكرة، ولذلك يحمل أغلب التوقعات إلى لحظات موت البشر (إعدام أركاديو، عذاب أوريبيو الثاني) وترتبط ارتباطا خاصا بالذكريات المركبة التي تتشكل في ذاكرة رجل يموت، فتصبح له أن يلحق - في لحظة واحدة - الوقائع الحاسمة من حياته.

ومن أبرز الأمثلة على تلك اللحظات لحظة إعدام الكولونيل أوريبيو، رغم توقف تنفيذ الحكم في اللحظة الأخيرة وصدور العفو عنه - ليعيش بعد ذلك حتى يبلغ الشيخوخة - ولا يعد هذا الموقف مثالا على سحرية جارتيا ماركيز التي يلجأ إليها كثيرا، خصوصا عندما يهين الكاتب لحادثة موت لا تقع. والواقع أن الكولونيل يتحول إلى مجرد حطام، ويظل كذلك بعد محاولته الانتحار - ذلك لأن حكم الإعدام كان بمثابة خاتمة لإجرائاته ونخطها لأسطوره. وهكذا فإن موت أوريبيو الذي يتحقق فعلا، أي موت أركاديو وغيره من الشخصيات، كما يرمز هذا الموت في حالة عام من العزلة - إلى أكثر أنواع الذكريات حداثة وكثافة. تلك الذكري التي يتلبسها الموت. وعلى هذا النحو نجد أن التقدم تجاه المستقبل (توقع الأحداث) يتم بنفس السرعة التي يحدث بها التقهقر إلى الماضي (الذكرى) أما الحاضر فلا يتم إدراكه باعتباره حاضرا محسوسا ولكن باعتباره ذكرى. إن هناك لقاء بين الكاتب الذي يعرف ما سوف يحدث والشخصيات التي تتحرك إلى الوراء نحو الماضي

ولكن إذا كان الحاضر - في هذه الحالة - ينشئ به الأمر أن يحتل مركز النقل هناك حالات أخرى يصبح فيها الذاكرة أقرب إلى حارس يرعى حاضرا محبطينا. إن المدعة أصدر نجاد لتجارة التي لم يحو منها سوى حوسبة أركاديو الثاني وطفل مجنون هوية، والقطار الذي يحكي كل أثر للمدعة بعد أن حمل حث الصحايا إلى البحر، كل هذه الأشياء كانت كانوا مَرَّه حوسبة أركاديو، بينما لم تكن - في نظر الآخرين - سوى حالات مهولة. إن الأحداث تستمد قوتها المتساوية في الذاكرة. وإن لم يكن هناك واحد من الآخرين يستعد لتصديقها «إد سفل هذا الطفل لسنوات طويلة قادمة - يحكي عما شاهده، رغم ابتكار الجميع» «بعد سنوات طويلة، سيظل هذا الطفل يحكي، رغم اعتقاد الناس أنه كان شبيحا مخزفا، كيف أن...» لقد توقف الزمن عند أركاديو منذ ذلك اليوم، وأصبحت الذكرى فكرة مسطرة لا يستطيع الخلاص منها. ولكنه ليس الشخص الوحيد الذي يتوقف حساب الزمن لديه عند نقطة بعينها وإنما يحدث ذلك أيضا مع

بتميز مفهوم الزمن في الرواية بتداخل معدلين أساسيين، أولهما التسلسل التاريخي الذي ينظم إيعاج الأحداث، أما البعد الآخر فيتمثل في انتقالات رمزية تتدرب إلى الوراء وإلى الأمام، فتنبأ بالمستقبل، وتديم الماضي وتلاصق بعجلة الزمان كي تبرز اللحظات الحاسمة في حياة مكوندو خلال قرن من الزمان. وتتبع - في البعد الأول - تطور مكوندو من قرية تتكون من بضعة منازل، مبنية بالطوب اللبن، إلى قرية «يقوق» تضمها وحدة العمل فيها أي قرية عرفها في ذلك الوقت سكان مكوندو الثلاثمائة. وتعرف - أيضا - على مجموعة من المهاجرين الذين يمدون إلى القرية للتجارة في أشياء مختلفة، أو يقيمون علاقات اقتصادية مع العالم الخارجي، مشهد وصول ممثل الحكومة المسالم الذي يبعده ستة من رجال ابوليس لحفظ الأمن في القرية «وتتبع - كذلك - رجل اندبي في العودة بأهل القرية إلى حصيرة مسيحية، مبروع عليهم الموعظة مع «مشروب الكاكاو». ويشمل هذا البعد الزمني - كذلك - في إقامة حكم على في القرية، بعد انهيار الحرب الأهلية التي أشعلها الكولونيل أوريبيو بونديا، وفي الازدهار الاقتصادي والسكاني بعد حلول السلام، وإنشاء الخط الحديدي الذي حمل تجار المور من أمريكا الشمالية، مما أدى إلى احتلال مكوندو وإعلان الإضراب العام، وأدى إليه ذلك من فتح السلطات للأهالي ومرار الهال الذين خدب الاندلس الاقتصادي لقرية، وأخيرا انكماش القرية ونقلها شاحها

ويتضح - منذ البداية - أن انتقالات الزمن الصحالية تعرض المجري البطل المنظم للسنوات الصحالية. وليست بداية الكتاب كقصة هاسوي شنة لهذا الاعتراض: «بعد سنوات طويلة، وفي مواجهة الفضيحة المكلفة بتنفيذ حكم الإعدام، لم يجد الكولونيل أوريبيو بونديا مناصا من تذكر تلك الأمسية البعيدة» ونصح هذه التهيئة صيغة متكررة نهدف من توتر الأحداث في لحظة إعدام البطل الذي لا يواجه فرقة الإعدام إلا في الصفحة (١٢٥) من نص الرواية. وعيلا يل بعض هذه الصيغ التي تشبه التراتيل الكنسية في تكرارها: «بعد سنوات طويلة عبر الكولونيل أوريبيو منطقة مرة أخرى» «بعد سنوات طويلة، ولحظة أو شك مصابط أن يصدر أوامره لفصيلة الإعدام بإطلاق الرصاص، شاهد الكولونيل أوريبيو مرة ثانية تلك الأمسية المداقة لشهر مارس» «بعد سنوات، وخلال الحرب الأهلية الثانية، حاول الكولونيل أن يسلك نفس الطريق» «بعد سنوات طويلة عندما صارت مكوندو معسكرا من المنازل الخشبية... طلت أشجار النور المكسورة المعيرة صامدة في شوارع القرية» «كان أوريبيو مرتديا جلته الفاتمة وحذاءه الجلدي ذا الرقة الطويلة والأزرار المعدنية، ذلك الحذاء الذي كان عليه أن يتعله بعد سنوات قليلة عندما واجه فصيلة الإعدام» «لم يكن هو نفسه: وهو في مواجهة فصيلة الإعدام، لمهم كيف انتظمت في عقد واحد تلك سلسلة من الأحداث» وتكرر الصيغة ذاتها بالنسبة للشخصيات الأخرى «بعد سنوات طويلة، في مواجهة فصيلة تنفيذ حكم الإعدام - كان لابد لأركاديو أن يتذكر الرعدة التي انتابته وهو منصف إلى الصفحات المدمدة التي قرأها عليه ملكيادس» «لقد كانت هي آخر شخص فكر فيه أركاديو، بعد سنوات قليلة، عندما واجه فصيلة الإعدام» «بعد شهور قليلة، وفي مواجهة فصيلة الإعدام، لم يجد

بعبادة السوداء التي تصير أماراتنا على الاحتفاظ بها حول معصيتها كعلامة على عقاب الذات ، وتظل على إصرارها حتى الموت . ومع انتظار الحب المحرور حرييلندو ماركير حتى موتها ، ومع الشلل الغادر الذي يقعد موريشيو بايلوبيا حتى بقية حياته ، ومع ميمى التي لا تطلق حرفاً بعد انفصالها عن حبيبها حتى بقية حياتها

إن التقابل بين بعدين للزمان بمثل التقابل بين بعدين للمكان ، ذلك لأن الزمان الحسائي يتقابل بالظواهر المتلاحقة لزمان الذاكرة إلى الأمام وإلى الخلف ، وهذا التقابل بمثلل بدوره ملهين لحساب المسافة ، التي تحسب - في أولها - من مكوندو وإلى خارجها ، وتحسب - في ثانيها - من الخارج إلى مكوندو . وبما نجد أن المؤسسين الأول يصلون إلى موقع مدينة المستقبل بعد رحلة استغرقت أربعة عشر شهراً خلال القارة ، فإن الرسول الذي بعث به خوسيه أركاديو إلى الحكومة قد عبر الجبال وصل طريقه في مستنقعات شاسعة وبحار عاصفة ، بل أوشك أن يذفن حياً تحت وطأة بئس وسطاعون والحيوانات المفترسة قبل أن يصل إلى طريق ، وبما يعود خوسيه أركاديو إلى القرية خلال العابة السوداء ، ويستمر في رحلته مدة شهر يبحث خلالها - دون جدوى - عن طريق إلى العام المتحضر ، حيث الاختراعات العظيمة التي يحضرها العجم معهم إلى مكوندو بين الحين والحين ، ويختلف الحال تماماً مع الواعدين المحدد ، ثم تعقبوا أورشولا موصولاً إلى مكوندو - عقب وصولهم دون مشقة بعد مضي يومين محسب من بداية رحلتهم ، مما سهل الأمر على الكثيرين بعدهم

٢-١

العزلة والقرود

هناك - إذن - نمطان للزمان ، ومن عقل يفترق فوق حدود السوات ويصل ما بين لحظات الوعي المكثف ، ورمز حسائي يصح للمقاييس المتعددة ، كما أن هناك نمطين من المسافة ، مسافة يفتش عليها الطامح الخرافي ، تفصل ما بين مكوندو وبقيّة العالم ، ومسافة أخرى أكثر بوضوحاً ، تفصل ما بين العالم الخارجي ومكوندو . إن هذين النوعين من التقابل يفسر كلاماً على موقف عقلي يطلق عليه ماركير اسم « العزلة » . ويظهر جازئياً ماركير أعراض هذا الموقف بوصف ظاهر في حالة خوسيه أركاديو بوينديا ، مؤكداً مرونة المقاييس للكتابة الناتجة عن حيالاته : « وعندما أصبح خبيراً في استخدام آلات - آلات الملاحية التي أعطاها له ملكيادس العجى - توصل إلى تصور عن الفضاء أتاح له التوغل في بحار غير معروفة ، وزيارة أراض غير مأهولة . وإقامته علاقات مع كائنات رائعة دون أن يفادر حجرة مكعبه ، لقد كانت هذه العزلة التي اكتسب خلالها عادة الحديث إلى نفسه والتحول في أعاء المرء دون أن يعبر أحداً الكلمة »

إن نوعاً عربياً من العزلة ذلك الذي تنشأ به عائلة نخسح لنظام أبوي تتوالى فيه الأجيال ويتزايد عدد الأبناء الشرعيين وغير الشرعيين - ناهيك عن المتبنين - إلى درجة فرصت التوسيع المستمر لمرل الأسرة ،

في مدينة تختص السكان من كل ما حولها . إن العزلة حالة عقلية ، نوع من العكوف على الذات يتوارثه الأبناء عن جدهم مؤسس الأسرة ، وهو عكوف يدفع صحباياه - أحياناً - إلى القيام بشايط محموم لا جدوى منه ، كما يدعهم - في أحيان أخرى - إلى إصرار جوي عن مهام لا قيمة لها . ولكمهم - في كلتا الحالتين - يعبرون من الواقع ومن إغواض العملية الحقة . إن رب الأسرة خوسيه أركاديو بوينديا تناوبه فترات بحارس خلالها سلطته الأبوية وفترات أخرى . تحول بالتدريج ، يقوم أثناءها بتجارب شتى وأنماط واستكشافات في مجال الكيمياء والفلك والتصوير ، بمساعدة الفجر الذين يقدون إلى القرية من حين إلى آخر وعندما يصل به الأمر إلى محاولة « التقاط صورة لله دون أن يحفظه » يكون قد فقد كل اتصال له بعالم الأحياء ، فيغد إلى شجرة في « الدار » ويظل يلقي بحكمه بسهم لاثنية لا يعرف أحد مصدرها . وفي تلك العزلة كان الواقع يبدو من خلال مرآيا تمكس الأشياء جيئة وذهوبا ، فتكاثر حجرته في مخيلته إلى ما لا نهاية ، ويمر من حجرة إلى أخرى في صحبة شبح صديق . وعندما يقصى نحيه بوسد جسده في إحدى الغرف التي صورها خياله حيث ينتظر مراسم الدفن ، إذ تستوى أمام الموت الأمور ويعقد الواقع تأثيره .

وليس التنوع في الشخصيات والأحداث داخل العائلة سوى انتحاب لأنماط مختلفة من العزلة ، تصاحب بعض الشخصيات عن الدوام ، بينما يكتسبها البعض الآخر فيقع في أسرها خلال فترات من حياته نتيجة عوامل طارئة . ولعل أبرز ما يؤكد هذه العزلة إطلاق نفس الأسماء على سلسلة طويلة من ذرية العائلة . وكلها أسماء تحمل دلالة من النبوة ، فالحبل المسمى إلى نمط بعينه فأولئك الذين يحملون اسم أوريليانو كانوا كما أدركت أورشولا « يسمون بالانطواء رغم حدة ذههم بينما يتصف حاملو اسم خوسيه أركاديو بالاندفاع والإقدام ويحملون بذرة مأساوية » (والاستثناء مثبت القاعدة في هذه الصفات ، فقد حدث خلط مضحك بين التوأمن أوريليانو الثاني وخوسيه أركاديو الثاني لبادل كلامها السمات المميزة لاسم الآخر) ولا شك أن شخصية الكرنولوبيل أوريليانو هي النموذج المضحك لتلك العزلة إذ يسيطر وحوده على الجانب الأكبر من الرواية ، بينما تيس ذكره على الرواية كتب . وقد ظهر ميله إلى العزلة في فترة مبكرة من عمره « وفي مرحلة البلوغ عكس صورته وأصبح يميل إلى الصمت والوحدة التامة » . إن الحب لدى هذه الشخصية تجربة غير مباشرة يجيها في الدانة من خلال مغامرة أحبه مع ييلار ثيريدا . لقد عاش أوريليانو وخوسيه أركاديو التجربة معا من خلال ما كان يرويه أخوه كل ليلة « عندما كانا يلجآن إلى العزلة » ثم يصحح الحب عنده رغبة في تحدى المسحيل فتتمسكه مشعر جاذبة حياه طعمه صغيرة لم يبلغ الحلم ، فيظل في انتظار اللحظة التي تنسج به « روح منها » ويقع أسير تلك الفكرة المسطرة على نحو لافكاك منه . لقد بدد جهوه - مائسة في التركيز المكثف وسلط قوه - أدته كي نخسح بماء رعبته فتنبى بداءه . ولكن ريميديو لم تستجب . حدث عنها في مشعل أحب وحبيب سائر الواعد في سبها وفي مكعب أسبها ، لكنه لم يحددها إلا في نبت الصورة التي علا فراع وحدته الدامة لمرعة ، وبست بعده في واقع الأمر . إلا صورة في خياله أكثر منها حقيقة واقعة . ولكن رواجه بها بمحبه الدفء

الخامسة والثلاثين ، وبما من أربع عشرة محاولة اعتداء على حياته ، ومن ثلاثة وسعين كسنا ، ومن إعدامه بالرصاص ؛ ولم تقف كمية من الإسزكنين وضعت في قهوته وكانت كافية لقتل حصان ورعص وسم الاستحقاق الذي أنعم به عليه رئيس الجمهورية .

٣-١

مجال العرلة

إن تاريخ حياة أفراد عائلة بويليا ، ابتداء من مؤسسها وأبيه ، بأحر درية أوريليانو بايلويا ، ليس سوى توبيعات على كافة أشكال الإحساس بالعرلة . وتتجلى العرلة بأوضح أشكالها في اسميات المميرة للمرع الذي يمثل الكولونيل أوريليانو وخوسيه أركاديو الثاني وأوريليانو بايلويا ، أو عمي آخر أولئك الذين يحملون اسم أوريليانو ، على أن تأخذ في الاعتبار الخلط الممكن بين اسمي خوسيه أركاديو الثاني وأوريليانو الثاني . إن خوسيه أركاديو الثاني يرث حارس حده مؤسس العائلة وحاس الكولونيل أوريليانو كذلك ، إنه يقرر ضرورة شق قناة تصل القرية بالبحر ، ذلك البحر الذي وصل إليه أخد في استكشافاته الملحمية . عندما أسقطاً تحديد اتجاه الطريق الذي كان يبحث عنه والذي يمر بالقرب من مكوتدو . لكن جهود أركاديو الثاني لا تقف العرص منها إذ لم تستخدم القناة التي شقها سوى مرة واحدة مرت خلالها سميرة أفرخت شحنتها التي انعدمت عليها آمال التجديد في القرية . فتمحصب الشحنة عن حقيفة ساحرة ، لم يتبع بها سوى عالم الحب في المدينة . بد كانت الشحنة مجموعة من العمارات ويرى في خوسيه أركاديو الثاني سمات الكولونيل أوريليانو . من ناحية أخرى - في اللحظة التي يتحول فيها إلى محرص مرعيل ، يستثير حال مررع أمور يدهمهم إلى الإصرار العام الوحيد في تاريخ القرية . وفيما يتصل بقية اتصال . فإن حروب الحفية لخوسيه أركاديو الثاني - المنحصر في قتال لديةكة واستبرد الماهرات - تدور حول نقطتين ثابتين . هي نقطة واحدة في حقيفة الأمر ، وهما الذكرى الثابتة لتعذيب حكم الإعدام الذي أود أن يحصره وهو طفل ، وكابوس الفطار المصل بالبحث ، الفطار الذي استعاد فيه وعيه جريحاً بعد هاية دامية للإصرار . وسليماً حين يطرده البويس إلى العمل الذي قصي فيه الكولونيل أوريليانو الشطر الأكبر من حياته . وسيزل ما في وسعه ليحتس من العالم (والمصل مكان مسحري يحمله إلى كائن غير مرئي ، لا تبصره عين الصابط الذي اقتحم المكان بحث عنه .) ويمكن أن يشرح الإحساس بالوحدة عند أركاديو الثاني في كمية مفردة هي الخوف . إذ تظل ذاكرته مثبتة إلى الأبد عند مشهد بش في الرعب طوال حياته ، مشهد أكوام الحش في عرصات الفطار . وتذكر أوريليانو أنعماء هدد الحقيفة عندما يصعب بأنه يعيش في عالم أشاح احترامه أصعب من احتراق عالمها . عام أشبه في نائيه وعركته بعالم جده الأكبر .

الدائي لأشهر قذبة قل أن تقصى نجما ، يفقد بعدها كل قدرة على التواصل مع الآخرين . ويستغرقه الحزن ويملأ الأسى نفسه «صعب جامع يتحول مع الوقت إلى إحساس قاتل بالوحدة والإحباط التام» . يكب - أكثر من أي وقت - على أعمال الصياغة في ورشته (يصنع أوريليانو سمكات ذهبية صغيرة) سيما زرداد شتاء انطباقه بعمل العرلة والتأمل واعداد قرار لأرجعة فيه .

ولم يكن تحول أوريليانو إلى ثائر متدرد - الكولونيل أوريليانو بويليا - ألقت حروبه بطلها الكثيف على تاريخ مكوتدو والعائلة إلى أن تدخلت عوامل السيان المدمرة ، لم يكن تحول ذلك في حقيقته سوى شعس لفصيه الطامح وتعبيد لقراره الدهالي ، ذلك أن نغمته على حرف الرجعيين وحاداهم لم تكن سوى همد شرارة أطلقت قوى عصبه من عفاها . لقد كان يجارب انتقاما لكبريائه المخرج ، كما اعتزف هو نفسه لزمينه جرييدو ، وقد أبش بعجزه عندما عاد من الحرب ووجد نفسه لا يكثرث بأي شيء بما في ذلك ما تعانيه أمه وعائلته . وهي الحقيفة التي توصت إليها الأم نفسها . إن مقدرة العدة على مواصلة الفرد بعد كل امر ثم التي مني بها ، وعودته إلى الظهور رغم محاولات اغتياله المتعددة وإعلان موته بالفعل ، وكأنه محص ضد القناء ، كلها أشياء توجب على سبب واحد بتعلل داخله ويصل إلى أعماقه السحيقة ، ذلك هو محاولته اليأسية ولشبهة لتحقيق ذاته وانعشور عليها . ولقد أدرك فقط في هذا الوقت أن فيه المصطرب قد قصي عيه . إلى الأبد . بعدم بلوع لمي . « لقد كانت كل محاولة يبدلها للمكالك من هذا المصير تقوده إلى الإيصال في العرلة . حتى قدراته اهائلة كانت تريد من توسيع حدود حده العرلة ، « لقد صاع في عرلة غوته المائلة .. » . « وشعر بأنه كيان متهمز الأجرء . مسائره ، وأكثر عرلة بما كان » . وربما يفسر فشله في التحاور العرلة ، فسوته المتناهية التي كانت تقوده إلى قتل أصدقائه القلائل لو حاولوا أن يعودوا به إلى أفق السراية الأخلاقية الواجبة بالواقع . لقد ظل أوريليانو أسير هذه البهجة الدائرية . وكلما حاول الفكالك من حلها لمفرعة وصاقت عليه قوقعة حركته . « وأدرك أن لحظات السعادة البتيمة التي عرفها لم تتحقق إلا في الانقطاع إلى العمل في ورشته الصمير . وينتهي به الأمر إلى أن يحصر وجوده كله داخل هذا الحيز الصبي ، وبطل حتى موته يصنع تلك السمكات الذهبية بعد أن يبلع نهاية طريق الرحاء ويخطى طريق المجد والحبيب إليه ، لقد كان يسعى . في حقيقته الأمر - إلى «تدمير كل أثر له في الحياة» . وحتى تلك السمكات الذهبية التي كان يصنعها كان يعود مصهرها ليصنعها من جديد . دون أن يتوجه مسده العقيم إلى أي شيء سوى قصص الريح .

ويركب حارثيا ماركيز أمثلة Parabola أوريليانو من قل أن سردها كاملة ، وذلك عن طريق واحدة من نهثاته أو تمهيداته Anticipations المميرة ؛ فيوصل انطباعا بالعمق ، في إيجار يطوى إحكامه على سحرية مرة ، يرمز إليها القتل للنظم لكل أثناء الكولونيل . « لقد نظم الكولونيل أوريليانو بويليا اثنين وثلاثين تمردا مسلحا حصرها جميعا ، وأنجب سعة عشر ولدا من سبع عشرة امرأة مختلفة . وأبد أسأوه جميعا واحدا بعد الآخر في ليله وإخله وفل أن يلع أكرهم

أما أوريليانو بايلويا ، ثالث هذا الفرع من الشخصيات . فهو تلميذ محمد لخوسيه أركاديو الثاني في المرحلة الأخيرة من حياته . إذ يعيش

وبمرت في المعمل ، جاهلا ما يجري في واقع الحياة ، ذلك الواقع الذي عجز أسلافه عن مواجهته ، أو مرجوا بينه وبين أحلامهم . إنه يعرف على العالم من خلال موسوعة يبعدها في المنزل ، ويعيش الأحداث التي مرت بمكوبدو وهو يقرأ عنها في مخطوطة ملكياديس المكتوبة بشفرة مبررة ، أو يتبادل الحديث عنها مع الشيخ الذي داوم على الظهور له ولم يحدث أن غادر المنزل إلا لكي يبحث عن الكتب التي يمكن أن تعينه في حل شفرة المخطوطة وفراراً من الشهرة العارمة التي علكته تجاه أمارانتا أورسولا . لقد بدت على صباه في طفولته أمارانتا انتسابه إلى الكولوميل أوريليانو بورتينا فكان مثله « بوجائه البارورة » ومظهره المدهشة ونزوعه إلى الوحدة ، ولكنه في الحقيقة كان يمثل طارداً فريداً من العزلة المفرقة في الحلم وعوالم السحر . وبدلاً من النظرة المتطلعة التي ميرت الكولوميل عندما كان في سنه ، تلك التي كانت تم أحياناً على نقاد بصيرته ، كانت مظهره لا تطير ويشوبها بعض الدهول . وإلى جانب ذلك تألفت سمات العزلة المنزلية والمادية في شخصيته إلى درجة تجاوزت النكوص عن مواجهة الواقع إلى رفضه كلية منذ البداية ، إذ كان يفصل « سجن » عزله ولم يكشف عن أدنى رغبة في التعرف على العالم الذي يبدأ عند باب بيته وعلى مرمى ذراع منه .

وتتحدد ، في الحقيقة ، أوجه الشبه بين الكولوميل وأوريليانو بايلونيا حتى في الحب الذي يصبح فكرة متسلطة لا مهرب منها . لقد ظل يعاني الآلام المبرحة للانتظار والتفتت لمدايات أمارانتا أورسولا وزوجها ، عندما كانت مشاعره لا تجد صدى عذراً يستحق عبارات التوق العفيف في أماكن عديدة في هذا الجزء من الرواية لتصف معاناة بايلونيا التي كانت تتجسد - أحياناً - في صورة مادية . فكان هذا « بلوى أحشاءه ميباً له آلاماً مبرحة » . وكذلك ، استخرج من داخله أمعاء متناهية الطول ممزقة الأطراف ، ذلك الحيوان الطفيل الضال الذي أظلم من القشرة الخافضة لعدابه العظيم المتطور . وعندما تحقق الصالح آخر الأمر لم يكن ذلك سوى منفذ جديد للنهرب من الواقع . لقد فقد القدرة على الإحساس بالواقع ومرور الزمن . وقد أدت به هذه الحالة إلى الإيغال في التطرف « وأصبح أوريليانو بايلونيا أكثر استمرافاً و صمتاً ، إذ كانت مشاعره تدور حول ذاتها في توهج دائم » . وكأن المنزل قد أصبح سجناً مباركاً متعلماً « بالعزلة وبالحب وبغزلة الحب » ، كونا خاصاً بها ، و « بقي كلاهما طافياً في كون عال ، الحقيقة الوحيدة والخالدة فيه هي الحب » . وأخيراً بدا لها أنها قد تغلبت على العزلة وتخطت حدودها ، وأن المولود القادم سوف ينسج للحبيب رابطة روحية تجمعها معاً . « أصبحا كياناً واحداً يتكامل في توحده مع عزلة البيت » . ولكنها كانا واهمين ، إذ يموت أمارانتا أورسولا أثناء عملية الوضع ويلتهم الفل المولود . ويعود أوريليانو إلى مخطوطاته يستقرئ أحاديثاً قبيحاً له البؤس . وتتكشف في تمامها . لحظة هبوب الإعصار . فيندد مع القرية هاهنا

وتلعب العزلة دوراً أكثر تعقيداً في حياة الشخصيات النسائية في رواية ، فالحب لا يقنم أسوار العزلة ، ولكنه يشكل عصباً أساسياً من عناصر اللعبة ، إنه في لعبة الورق يمثل المحرك أو القتل إنه الهوان في

عالم السيرك . وتعد المنافسة بين أمارانتا ورييكا في حب الشاب الرقيق المحث ميرو كريسبي نموذجاً صالحاً للقياس ، إذ توضح كفة رييكا في بداية الأمر بينا تحت أمارانتا آلامها في وحدتها . فتحوّل ههنا في أساء أحيائها . وعندما يحتاج حوسيه أركاديو مشاعر رييكا يتمكن موت أخير من عقد خطبها على كريسبي ، تلك الخطبة التي لا تنوح بالروح و « لم تنتهي بانتحار كريسبي . وتأفل حياة رييكا في عربة تائهة بعد انتحار - و ممثل - أركاديو ، الذي لا يصل إلى حقيقة قاضيه بشأنه . ويظل حبسه بينها تأتي أي اتصال بالعالم ، وترخص الاعتراف بمرور الزمن وتستسلم لأشباح الذكرى . « لقد وجدت السلام في هذا البيت حيث تتجسد الذكريات بقوة استدعاء لا تحسد ، وتظل في تجدها تحب حجرات المنزل المعلقة كأنها كائنات إنسانية » . وعلى الرغم من أن أمارانتا تواصل الحياة بين الآخرين فتكاد ترتبط عاطفياً بأحد الثوار - جرييلاندو ماركس - وتعمل على إثارة أحاسيس الشهوة المبكرة في أحد « أبناء » أحيائها . إلا أن ولائها الحقيقي لا يتجاوز ذاتها ، بل لا يتجاوز أسوار وحدتها التي لا تظهر « ربما قبل أنها كانت تنسج بالهار وتنقص ما قد يحسنه بالبل . ثم يكر بحبها بذلك أي أمل في حرية بعزلة بل عن انعكس كانت تعمل على تعديتها . لقد عثت المرأتين - أمارانتا ورييكا - قيود لكرهية المتأدلة " التي أحسب مشاعرها . فحالت بين وبين القدرة على صنع الحب . وخلال سنوات عزلتها الممتدة « كانت أمارانتا تفكر في رييكا ، ذلك لأن العزلة قد أدت إلى انتعاش الذكريات » . وتتحول حياتها إلى مجرد منافسة لا تنتهي ، فلا تألو كلتاها جهداً كي تمرر بالقاء حبة بعد غريبتها ، كي ترتشف حتى الغالة منعة موت الأخرى .

أما الفرع الآخر من الشخصيات فهو فرع حوسيه أركاديو ، ويضم أركاديو وأوريليانو الثاني . ويبدو منذ الوهلة الأولى ، أن هذا الفرع أبعد ما يكون عن التوحد والعزلة ذلك لأن شخصياته تتميز بصحابة هائلة وتشتت بالحياة مستمتعاً كاملاً ، وكأنها قد أحدثت عن عائقها أن تحسو أكبر جراحة ممكنة من واقع الحياة ، تتمثلها البس أو الجسد ، إن شئت الدقة ، فتعاملت مع الواقع الخارجي كما لو كانت تسعى إلى السيطرة الجسدية عليه . ولعل وصف هيئة حوسيه أركاديو ، عندما عاد بعد هربه مع العمر ، تعد نموذجاً صالحاً لما نعسه ، إذ يصق الكاتب عيه صفات حيوانية : « له رغبة ثور أمريكى » ، « ويلف وسطه حزام عريض يبيع صنف سمك سرج حصان » . كما يلجأ الكاتب إلى التهويل في استخدام الأرقام : « بعد أن ألهم ست عشرة بيضة بيضة » « وحجاب العالم خمسة وستين مرة » ، وإلى تحت تعبيرات جديدة مثل Protomacho التي بموجب الذكورة - تصاع لوصف الشخصية ، بحيث تقدم هذه التعبيرات صورة لأنواع مختلفة ولعلاقة تفوق الطبيعة في عموماً . إن خطوانه كأنها « رترال يمر أركان البيت » وتنفسه « كصوت استخدام البركان »

ولكن يبدو كما لو كان الواقع ذاته يتمرد على هذا المعهوان ولا يقبله ، وكأن آل يوينديا قد جيلوا على أن يكرروا الواقع أو أن يكرههم الواقع . إن الموت يتطارد كلا من حوسيه أركاديو وأركاديو فيعصي كلاهما نحو بصورة قاسية في مقتل عمرهما ، أما حياتها فيمرقها التجاذب العفيف بين طرفي يقبض - ولم يكن الحس - عدهما - سوى تدبب .

إن الأنماط المتعددة للعزلة في أسرة بويديا على هذا النحو تشكل نظاماً مثل الأصلاخ ، يثقل فيه حاملو اسمي أوريليو وحوسيه أركاديو الصلحين الأولين . وبكامل الشخصيات النسائية خصوصاً أمارانتا ورييكا بقية الأصلاخ . أما حاملو اسم حوسيه أركاديو فيعمسون دون تردد في الواقع الذي يستعرضهم كما في ورعهم بعد حين . على عكس حامل اسم أوريليو الذين يطورون على مراح حيالي . يخطون مستقبل مستحيل . فيسبى بهم الأمر إلى النجوى إلى المأوى . في ورعها ليس لدى أي منها قدرة على التصور المستعني . (فقد كان حوسيه أركاديو هو الذي أغوى رييكا ثم أقعها بالزواج منه) إن الواقع بلاسيها (رييكا) أو يصفط عليها (أمارانتا) لكنها سرعان ما تسبحان منه . لكي تعودا إلى الاعتزال في محراب المأوى .

والوظيفة الأساسية لأورسولا وبيلاز تيريرا وتثقل كلتاها الأثمنة في الأسرة . سواء أكانت شرعية أو غير شرعية . هي التكوين لإقامة علاقات داخل هذا النظام وحاجته . ومن هذا يصمد به اللقاء (إذا) النتيجة الطبيعية للعزلة لابد أن تكون انقطاعاً كاملاً عن أسس الحياة . ويبدو واضح أورسولا سبها من حيث نفاذها . في انقراض الواقع الذي يعادل شاعده حوسيه أركاديو بويديا عن الواقع^(١) ولذلك تقع عليها مسئولية استمرار حياة الأسرة . ويبدو انقراضها ككلها تعاقب جيون رب الأسرة أحكت هي قبضتها على الأمور لتجارت بالأسرة أولى مراحل تكاثرها . ولكن أورسولا هي الصور الذي يدور حوله الزمن . هي مستودع ذكريات العائلة وناقشتها إلى دبرها من ناحية . وهي حاملة أسطورة ميلاد الطفل ابوجيني (المولود) الذي يولد مدب . بعد سفاح سفاح . تلك الأسطورة التي تغلب إتيها (بكل ما فيها من خوف ونكد) معصر الأسرة .

أما الدور الذي تلعبه بيلاز تيريرا . فإثارة انطباع وشبه نادرة . فهو أكثر تعقيداً . إذ أن هاتين الشخصيتين شكلا في دورها في الرواية حيث تبدأ بالمصير وتحققه كأداة له في نفس الوقت . فقد اتخذت بحسن عند أحيال متاليه من أبناء أسرة بويديا . فكانت سردهم خلال مراحل التحرر الأولى إلى حب النساء الأخريات . تدفعها من دلتها . طبيعتها المنتهجة الحبة . لقد نتج عن علاقتها بشاب أسرة بويديا أطفال أصبحوا جزءاً من العائلة وبعضها من سلالتها . وذلك البعض عرس (جاهلاً بأصله) علاقات سفاح المخارم . على نحو يكاد أن يندمج بيلاز فيها . ولكن بيلاز . من ناحية أخرى . هي المرأة التي تستطيع . عندما تدعو الضرورة . أن تقرأ في أوقاف الطالع رسائل الغيب فتسطر بذلك على ماضي العائلة ومستقبلها . ورغم أن اتصالها المباشر بالأسرة يساعد مع ماضي الزمن إلا أن . أصبح يحرس لوحده مسودح . عندما يودع أورسولا الحياة . (إن هذه الإبدوحه المتكففة في دور بيلاز تيريرا مصاعف من أفضة دورها بالنسبة لأوريليو بويديا . حر سلالته بويديا . وذلك بحكم تقدمها في العمر . إذ أنه بعيد اكتشاف

يتوتر ما بين أقصى درجات الحرب والعزلة القابله للتوق العيف المتغير بين الفرار . وفي نفس الوقت البقاء إلى الأبد في هذا الصمت الحق وذلك بعزلة الخفية) . وبين أقصى درجات الاحتياج الجسدي للدمر (عند أول اتصال بدت عظم الفصية وكأنها تتزع من معاصمها فيصدر عنها صرير غير منظم . فقد بذلت جهد غير إنساني كي لا تخرج منها روحها عندما رفعها قوة إحصار من حصرها ثم حردتها من ثيابها ثم مرفتها في حركتين كعصفور صغير) . يثبت القوة الحسابية الخائلة تشبه القوة لسانية سكرويل ورييكا من حيث أنها تعبر فاجع عن اعتماد الأمان

ولعلنا نستطيع أن نرى أوجه التكامل بين السمات المميزة لكل من الفرعين الأساسيين لشخصيات الذكور المصرفة عن بويديا في الرواية . ذلك التكامل الذي يبدو واضحاً في حوسيه أركاديو بويديا المؤسس إنه متعلق على ذاته بميل إلى القيام بمهام لاجدوى منها . ويتميز بالضعامة الحسابية والفردية . وعندما يصحر في نوبات حبه سحر إلى دميرو ماخونه . لقد كان على المحيطين به أن يستمروا بعشرين رجلاً كي يتمكنوا من إحكام وثاقه وحجره في مكان مغلق . ورغم اجتماع هذه المتطلبات في شخصية الأب إلا أننا نجدها تنحل بصورة أكثر تعقيداً في شخصيتي التوأم حوسيه أركاديو الثاني وأوريليو الثاني . فقد ميرا شطابقتها التام في الطفولة وصعوبة التفرقة بينهما . إلى درجة الانحلال الأمر عن من حوسيه . فادوا ما بين اسميهما . لقد حمل كلاماً مد البداية بدرة . أبيل إلى الوحدة . غير أن أوريليو الثاني استطاع أن يتحقق جسدياً في علاقته مع بيترا كونس . إذ وجد أنه يستطيع عن ذاته المسحبة إلى الدخيل . ويواجه « واقع الحياة » ومن ثم تواصل شخصيته اكتساب « المزيد من الحيرة والافتتاح » . ويكشف « لذة الحياة ومنه » بلذخ وإقامة اجتماعات . ويصل إلى أبعاد كوميديا غير متجاسة . ويصبح ذا شهية هائلة وهم مغرط . يبلغ ذروته في الاحتمالات . أما حوسيه أركاديو الثاني فإنه يتكشف عن ملامح شخصية أوريليو . ويكرر سرعان ما تتحد شخصيتا الأخوين التوأم . إذ بموتان معاً مثلاً ولداً في نفس اللحظة . فيختصمان مرة أخرى . وكان تباين أحداث حياتها لم يكن سوى غيبات مختلفة بتودج واحد

وثمة علامة أخرى على تجاوب التكامل بين مكونات الأشخاص وتتمثل في الاحلال المؤقت لشخصية كل أخرى في لحظات الأزمة مثال ذلك ما يفعله أوريليو بابلويا عندما يبحث عن عراء في حبه لأمارانتا وأورسولا بين دراضي بيحرومانتا . إن تفحصه الجسدي يتكشف يصبح بمثابة لمنقح حمسى حوسيه أركاديو وماويده (أدركت برافعة « أ » أمام قوة هائلة تربت أحشائها وعرضت عليها أن بعد نصيبها) . ونفس الطريقة تحول عرائه في الماحوز الخائل عرائب حوسيه أركاديو . فتسمح جو من اللا واقعه يعبر فيه كل شيء « وكل الأشياء » . فوجد لا في الخ . لأن الأشياء الملموسة نفسها لم تكن سوى وهم . لأنثا إشارات صور . لم تطلع قط . حتى سعادته عودات اللاتي حش من الأماكن المخاورة . لم يكن سوى محض خيال . بل انعدم لم يكن طعاماً .

فدورها كشاحرة ومسودع للذكور، بتوسيع مفهوم محرومات ، فتاة الليل ،
 نيتية لللاقة أمارانتا أورسولا (وعلى العكس من أورسولا ، لم
 الشرعة التي تمثل الحقيقة التحريرة يتجلى في بيلا ، تيريز صوب حصة
 أخرى . تتجاوز المطلق ، ولكنها حبيفة لا معبر ، أداتها الأولى
 الحس . وينتج موت بيلا تيريزا بشعائر دعي . أشبه بشعائر دون كاهنة
 حراية من عصور بدائية مسحقة ، بعد أن عشت في أواخر حياتها
 صاحبة حان ، إذ وضع جناها دون كس وسط صالة رقص هائلة ،
 بينما أحدثت المظاهرات الخلاشيات بغير حبيب من محبة في أعلى العروة
 فتعطي الحللى حدها .

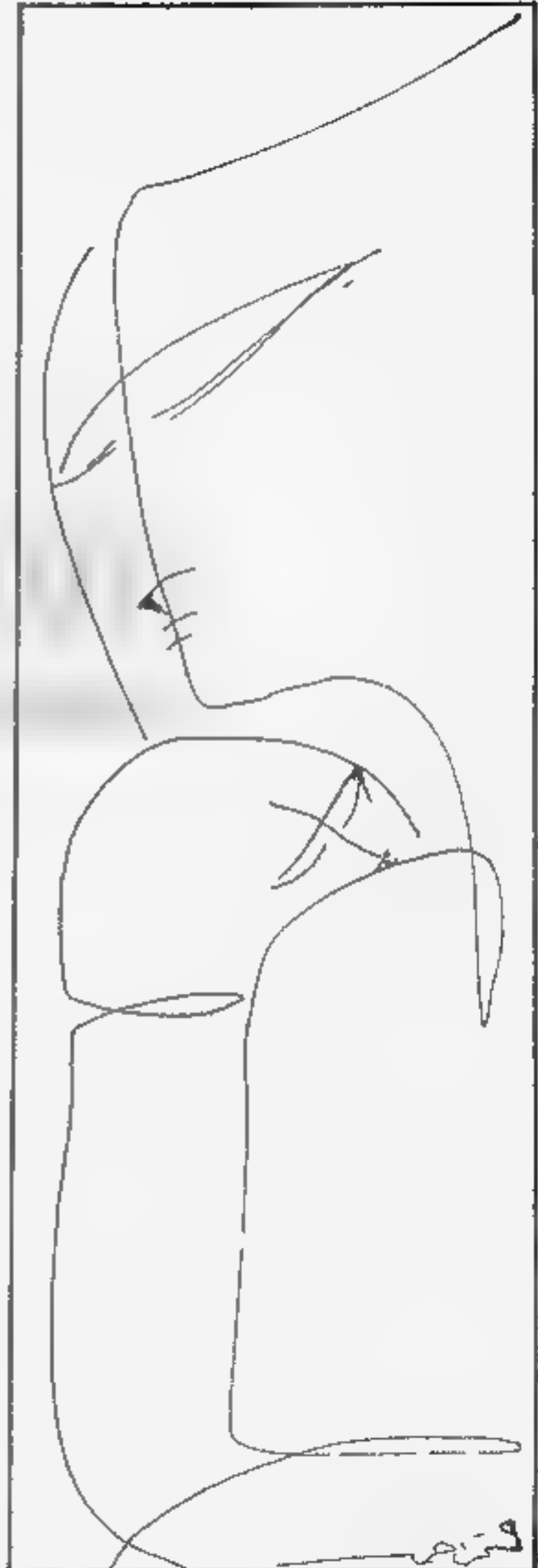
وكذلك لا يمكن إعمال شخصية ييزا كونس ، إذ رغم أن دورها -
 بالنسبة لأوريليانو الثاني - اقتصر في مبدأ الأمر على دور مشابه لبيلا
 تيريزا ، إلا أنها سرعان ما أصبحت حيلة رسمية ، بل إنها استطاعت أن
 تكون موضع حب في علاقه من العلاقات الضيقة بإدارة لى دامت في
 مائة عام من العرلة ، كما أنها استطاعت أن تتزع أوريليانو الثاني من
 مصر الوحدة والبحث المصلي عن التواصل ، ذلك البحث الذي يشغل
 في التراكيب التعبيرية التي استخدمت فيها كلمة العرلة (فقد استعيرت
 أمارانتا أوريليانو حوسيه « ليشاركها عزلتها » ، حيث كان أركاديو و «
 بيلا » شركاء في العرلة ، وأوريليانو و « فرناندا » لم يشارك في العرلة
 فواصل كلاهما الحياة منفردة » ، كما أن التقارب بين شخصيتين معزيتين
 قد وصل ما بين حوسيه أركاديو وأوريليانو بابلونيا في « عرلة لا يسر
 عورها » ، كانت تفرقها وتجمعها في نفس الوقت ») بكها عرلة فاصت
 مساعده عامرة على الحبيب ييزا كونس وأوريليانو الثاني فواصل كلاهما إلى
 فة الصدا ، في جنة العرلة المشتركة « ويرجع ذلك ، في الحقيقة ، إلى
 طبيعة ييزا كونس - وهي تمثل استثناء في الرواية - فهي تمتلك قدرة على
 مشاركة الآخرين والتضامن معهم ، إلى حد يجعلها تكن ابود لعزيتها
 فرناندا . وتظل إلى النهاية ، رغم بؤسها ، تمد يد العون إلى فرناندا التي
 يستغرفها الكبرياء فلا تعرف هذه الحقيقة

٥ - ١

العرلة والعلاقات المحرمة

إن المساحة العريضة التي تحتلها العرلة نشأ من موقف استعصيات
 ويمكن بيان تركيبها ونمدها ، كما تنص في الفقرة السابقة ، عن طريق
 تعدد الدلالات اللغوية لكلمة العرلة ومشتقاتها . سواء حمت بها أو
 ألحقت بكلمات أخرى مثل : (العزلة .. التعريد ، التوحد والعرلة ،
 العرلة ... الفرع .. الخوف ، العرلة والحب ، أو في تركيب معنى
 مثل . قوقعة حرلة ، أو في تسميات أخرى مثل : العرلة والإحباط
 التام ... اعتقاد البقي ، صامت معزول ضائع معزول
 حريق .. معزول ، حزين ومعزول ، أو تعبيرات مثل تأمن معزول
 قرار لا رجعة فيه ، عالم كئيب لا يمكن اختراقه .)

والمقصود هنا أن دلالات لفظ العرلة تتبدد مع حركة
 الشخصيات التي تحمل بطنها



إن هناك دائما خطيا يكمن وراء توالي الانتقال من دلالة إلى أخرى ، على مر الأعوام وتغير المواقف ، ويتمثل في نزوع لا يقاوم ، يتجه بقوة دفع لا قبل لأحد بردها ، نحو إقامة علاقات غير شرعية تصل إلى صفاح الضمير ، تحقيقا لمصير مأساوي مخوم . إن الجلد الأول والجلد ابنا عمومة ارتباطا بالزواج⁽¹⁾ ، رغم علمها بالأسطورة التي تناقلتها العائلة عبر ميلاد طفل ، يحمل في مؤخرته ذنب جرير ، لدوى قرنى لها ، واحتمال تكرار الحدوث في أجيال تالية . وتوقع أن الأسره تحت من مطاردة هذه البعثة وب الأمر (رغم أن أورسولا لم تملك سوى أن تأمل مصيها . عندئذ تحولت إلى نيكوبيل روسابو إلى رجل قاس معطش إلى النساء . مما يد كات له لشويه الخبيث قد تحولت في سمها إلى شوه خبيث) ولكن اسمه نصيب ، الأسرة بعد انقضاء من ناكمه ببحر سدح الضمير في علاقة أوريليو روسابو بأمارات (أورسولا) . فيدثر وجود العائلة كما لو كانت الأعوام المائة لا تمر سوى لإيجاب هذا المخلوق الغريب ، عندها فقط أدرك (بابلونيا) أن أماراتا أورسولا ليست شعبته بل جدته وإن سير فرسيس دريك لم يهاجم مدينته ربوانشا إلا لكي ينعيمها بنقدن وحدهم عن الآخر في تيه رابطة الدم المتشاكل . حتى يتحقق منها ذلك المصطفى لأسطوري الذي ليس بعده أي عقب للأسرة .

إن ذلك النزوع يجد شواهد له فيما يتصوره خوسيه أركاديو⁽²⁾ أن ريكما أخته ، ولكن لا يشبه ذلك من إقامة علاقه معها ، ولا ينفذ رواجها ، لا بعد أن يؤكد قسيس لقرية أن ريكما طفلة تبنيه سناها آل بويديا وليست من نسهم . ويؤمن شيخ سدح المحارم على علاقه أماراتا أورسولا وأوريليو بابلونيا وبق مسيطرا حتى النهاية ، عندما يسير بابلونيا أنها ليست أخته بل خالته ، ويتجسد في شخصية أماراتا ذلك المزوج لقاهر فيدفعها إلى إشعال جذوته في ابن أحميا أوريليانو خوسيه . ثم تسحب فجأة خوفا من تحقيق نبوة الطفل الوحشي (الميوطور) وتقع في ظلمات وحدتها وعدريتها حتى الموت ، ولكن ذكراها تنسئ لتسلم لهم إلى أبناء الأح وأبناء أبنائهم : إلى أوريليانو خوسيه وإلى خوسيه أركاديو ، مبتعرض الأول - وهو مارل طفلا - إلى ملاعبات غير برشة وإثارات لن يعطيها اسمها الحقيقي إلا فيما بعد ، فيصير قدما رعم ما كان يقبل به من تهديد بطفل حرقى ذي دبل . أما الثاني - خوسيه أركاديو - فنقل رجولته محجرة - أنه - في ذكرى الملاحظات التي تلقاها وهو طفل من عمه الكري

إن كارثة آل بويديا تقع في فعلين منفصلين . الفراق الزنا بالمحارم (أماراتا أورسولا وأوريليانو بابلونيا) وبقا المحارم باعتباره وصمة مقبورة . وعمل خوسيه أركاديو في داخله - حفقة - كل عوامل العرلة والخوف منجمعة . كان م يراى طفلا حرميا يرقى في وحدته وحره لمعرب في « تلك العرلة لكشفة » وإلى جانب ذلك عما الخوف داخله ، أو « عاده لحرف » بعديها ذكرايات صفوته . فكان ويرعد خوفا على معد صغير تحت أنظر العيوب الزخاجية للقائل القديمي . كما كان « معد لأن يعرته حروف من أي شيء يقابله في الحياة » ولم يكن هناك شيء يستصعق أشده من ذلك الرعب سوى ذكرى عتمته الكري أماراتا

وحبيه إلى مداعبتها في طعونه الساكرة ، فليحا في النهاية إلى مكوسه ويدهى بعه في ذكرياته محاولا أن يجد خلق فردوس تلك لأحاسيس الثانية المبهمة التي أشعلت أماراتا حسنها في نفسه . ويظل مخصص بعلمه الوهمي إلى اللحظة التي يموت فيها عريق في بركة صغيرة صنعها في ماء المنزل

أما أوريليانو بابلونيا فإن فحولته نفاثة إلى نصحب بمحرومات العاهرة . مدوكما لو لم يكن لديها هدف مهال سوى علاقته بأماراتا أورسولا . فذلك مد أوريليانو الأمل الصامت للحياة بأكملها . مرد واحدة . ليحقق اللعنة المقدسة لأسرة فسهي حياته وحده . وكما ينبغي المصير عوسيه أركاديو الذي وصل إلى بيت رقبه مريض معطر ليتحقق المصير في عرقه الذاهل . كذلك كان بعض المصير الذي أحد شكل علاقة حب محرم . في منزل ينأوى كل شيء فيه سوى هذا الحب بين آخر من بقى من سلالة بويديا . يصبح حب بقتل كليهما فيحقق المقدور . لقد عادت أماراتا أورسولا إلى مكوسها امرأة عصرية مطنقة تغدوها « مراب الخبيث » الذي يحق نداه ملعونا يسرى في دماها .

ولا تظهر النبعة Theme الأسطورية في الرواية غير محال دلالي ، بل تظهر في موتفة Multifis مكررة . هي ذنب الخنزير ، إذ بعد أن أورسولا المروس الشاة يعبر - يارب بدالي حبها من لاسلام روجو خوسيه أركاديو . فتعيش مأساة إبان فترة الخسل بسيطر عيبها فيها حروف قدس (اعترت فرعا ليقينها بأن زين العيب في أحشائها هو أول علامات الكائن الخبيث ذي ذنب الخنزير) . ويظل ذنب الخنزير سبب مأساة على أماراتا إلى أن يصبح حقيقة ماثلة في من أماراتا أورسولا فيصبح حبيبته هائلة

إن علاقات المحارم التي لاحظنا ما في جوانبها الموجبة يمكن أن تظهر وتنصح على مستوى السلب ، أي في العلاقات المشروعة ، إذ أما نجد أن كل من ارتبط . سواء بالزواج أو بالخاطنة . مع أي عضو من أعضاء الأسرة يلحقه الموت أو الدمار النفسي . فريمبيوس موت بعد رواجها من أوريليانو بأشهر قليلة . وبنزوكريبي يخلق سنوات عديدة من عمره عاشقا لريكما التي تحتاحها مشاعر خوسيه أركاديو فيتحول إلى أماراتا ، فلا حطب وده إلا لتتركه دون ميرر فيسحر . وكذلك عيب حب ميمى يقضى حياته مشلولاً إثر طلق ناي أصيب به ، عندما كان بسنل إتيها . وتنفى القدسة صوميا - روعة أركاديو الابن غير لشرعي خوسيه أركاديو وبيلار تيريرا - على قيد الحياة لكب تظل مسوية الشخصية لتعيش أشبه بالخدم في بيت العائلة

لقد كانت فرناندا هي الوحيدة المتأدرة على موصفة الصرخ . ذلك لأن تشوهداتها النفسية الساكرة أدت - إن اعرب لا يختلف كثير عن عدة آل بويديا أنفسهم . وما كان فهم من من يربح الخوف ولا يخطو . والشاهد العصم ناظره عندها ترفعها لأرض صراخى وروهم اندماء بررقه التي تعبر في عروقها وشعل إيرما الأحرى . ولذلك حنقطة براسها شائعة . رعم كل هجوم العائلة وعين الدهر . ويريد برفعه حتى عوب

لى شخصيه مصحكة فى عروقها . بل شخصيه بطوله

وإذا كانت أماراتنا نمر إلى العلاقات المحرمة فإنها تلقى فى رفضها لزواج من خارج الأسرة ريميدبوس - ابنه أركاديو وصوفيا المسماه باسم روضة . ولدوا المتوفاه - عبر أن ريميدبوس الجميلة^(٩) بالإضافة إلى ذلك بعد شخصية سطورية يهوج منها « عبر مقلق وشدى معدب » . لا يملك منه الرجال مرارا فينقادون إلى حتهم . ولا يزال العير جنت لصحابيا « إذ أن رائحة ريميدبوس الجميلة تظل تعذب الرجال بعد موتهم » بل يسرى العذاب فى رقاد عظامهم .

وأما مايمير ريميدبوس هو عدم اكترائها التام بمشاعر الحب . الذى يبدو مستحيلا أن تقع فيه . ولقد أصبى عدم وعيها بحالها وحادثته إلى عالم فردوسى تنحرف فيه إلى أقصى حد من ثباتها لتلقى مداه لا يستطيع أن تدركه . ولقد كان عدم الوعي هذا هو الذى يقود عبيها إلى الموت . سوء أكان ذلك بفعل اليأس وتدمير الذات لعدم اكترائها أم كان ذلك لأن سخط عليهم بهذا الموقف شرارة الموت المكامة فى جبالها الرائع وهنا أيضا تصبح لعة « ريميدبوس الجميلة » تنوباً آخرى لخر العرلة . تلك العرلة الخاصة التى لا تعدد حدود رسمية أو ذكريات أو مشاريع (فقد ظنت « ريميدبوس الجميلة » تنجول هناك فى صحراء العرلة . لا تحمل صليبا على ظهرها ، تنضج فى أحلامها الخالية من الكوابيس . وفى حباتها الممتدة بصول أيامها . ووحاها عبر المنظمة . وفى صمتها العميق المتصل الذى لم يحمل أى ذكرى .

إن إقامة علاقات محرمة هو هرب من الواقع أيضاً . ولكنه الواقع مجهوم الإنسان هذه المرة . فقد أنس آل بويديا قرية مكوندو ولعبوا دورا حاسما فى تحديد مصيرها . سلبا وإيجابا . ولكهم عاشوا فى واقع الأمر بمعزل عن بقية السكان . وفى حين أصبح بيت الأسرة وألحقت به منشآت جديدة لأبواب أفرادها المترابدين . ظلوا جميعا كمن يعيشون فى حصن حصين . وفى المناسبة الوحيدة التى عمر فيها المنزل بالزائرين كان آل بويديا يستقبلون مؤسسى القرية فحسب . صحيح أن لغة مناسبات أخرى فتحت فيها أبواب المنزل ولكنه ظل منزلا أرسطراطيا غير مصياف . بملاؤه البذخ وليس التحجر . ونشبه حجراته الفندقى فى امتلائها . وكان ذلك هو الموقف من « جامعى المور » (الذين كان من الأفضل عدم الترحيب بهم) ومن رفاق ميسى - فلما الإصراف أو لا شيء على الإطلاق . ولكن ليس هناك علاقة طبيعية دائمة مع أهل المدينة .

وعندما نحن النظر فى عصابات أهل مكوندو - خارج المنزل - نجد أنهم لا يحتفلون كثيرا على آل بويديا أنفسهم . إن مكوندو تبدو وكأنها دوامة يجذب كل شيء فيها إلى المركز دون أى قوة طاردة . إن الاستدارة لا تقتصر على الزمن وحده فى مكوندو . ولكنها سمة أساسية للتكوين النهي الجامع . فالسكان يتأثرون بالأحداث الخارجية بطبيعة الأمر . تأثيرا دمويا فى بعض الأحيان . ولكنهم يظلون سليين . كما يكشف عجزهم عن التعامل مع أى واقع بخاير وانهم . وعندما أخذ أوريليانو الثانى يحرق الطرقات بعد الفيضان - وكانت المدينة سحاما - وانحل

لهاجرون . وانقلب الرخاء يؤسا - فوجئ بأصحاب المجلات العرب « يملسون فى نفس الأماكن » وعلى نفس الهيئة التى كان يجلس عليها أناسهم وأجدادهم من قبل . فى عناد لم يسهم فيه سوء . فلم يقهرهم الزمان ولم تفت الكارثة من عضدهم . سواء أكانوا أحياء أم أموات . فلما كما حدث لهم بعد وباء الأرق أو بعد حروب الكولوميل أوريليانو بويديا التى وصلت إلى التين وللائين حريا . وعندما سألهم كيف تمكنوا من النجاة خلال سنوات الفيضان الخمس « أحابوا بأشاعة خبيثة ونظرة حائلة » أنهم أنقذوا أنفسهم بالساحة . ويجد فى هذه الصفات - على وجه التحديد - استخداما متكررا للكلمات مثل كسل . تراخ . إهمال

ولعلنا نستطيع أن ندين بوضوح سببية هذا الموقف . إذ ما ربطنا بينه - بالسلب أو بالإيجاب - وبين تصرفات تمثل السلطة من العسكريين . فقد تدخلوا بقتلهم مرات عديدة . وأجروا كثيرا من التفتيش والقتل . وكان الرصاص يهال على مواكب المهرجانات الشعبية . وقتلوا طفلا مع جده لأنه سكب شيئا على ملابس الضابط . وعملوا على قتل أبناء الكولوميل واحدا وراء الآخر . واستدجروا المظاهرة الشعبية إلى الميدان حيث حاصروا المتظاهرين بالنيران . بينما تم القبض على قادة اتحاد العمال وإعدامهم أثناء الليل . ويعبر جازليا ماركيز . خلال ذلك كله - بطريقة تنطوى على حفاف كما لو كان يسرجمع حالة الفهر

وهو يهدف - فى الحقيقة - إلى تصوير نوع من الفهر يضاهف أهل القرية أنفسهم من وطنه عليهم . فقد أدى تضاهر تدهور العواص السياسية والاقتصادية إلى إحكام تلك القبضة الخائفة على البلدة . مما أدى فى النهاية إلى دمارها . بينما تستسلم الأهالى إلى الأمر الواقع باعتباره كارثة لا حيلة لهم فى ردها . وأحجموا عن التصدى الفعل للأحداث التى قامت بها القرية الغزاة . وربما يرجع ذلك إلى عجز الأهالى عن الربط بين أطراف هذه الأحداث وإدراك مفراها . لقد كانوا يتقبلون قدرية تامة تغلب أحوالهم بين الرخاء والبؤس . أما موجات الفرد التى اجتاحت القرية (العسكرية فى حالة الكولوميل أوريليانو والمندنية فى حالة الإضراب العام) فلم تكن سوى انفجارات غضب هربية يائسة (تشابه مع جموح غضب أوريليانو)

إن الحقائق يعبرها بالغاء مردوح باستخفاف المتلعبين نارة وتغاضى المستغلين نارة أخرى . ويمثل دهاء الهاميين فى اتحاد قراهم عصب الإضراب المردوح الأول لعملية الإلءاء . فيرعمون فى سدى الأمر . شكوى العمال ليس لما مرر . ثم يتنادون مسكرون وحده المور أنفسهم أو ذلك التكرار المتقن لصاحب شركة المور خلف أقبعة وأسماء وعباب متعددة هربا من المحاكمة . ويصل به الأمر إلى حد إعلانه سوءه عن الملأ . ولعل أبرز هذه التماذج هو محو كل أثر للمدعة التى راح أصحاب آلاف العمال ثم ادعاء السلطات لاينكار التهم لحدوث الإضرابات فى مكوندو أصلا . إن خداع السلطات وسلبه الأهالى بظهورهم فى حطين متوازيين ويشتملان فى عبارة جارحة الصدق . وإن كانت صارخة التريف فى نفس الوقت . حيث جاء فى تقرير السلطات « لم يحدث

شيء في مكوندو ، لم يحدث شيء على الإطلاق ولم يحدث شيء
ألفه ، إنها بدة سعيدة

قد اختلط الخداع على السوى العام بخداع جماعي للثبات ،
مدمجة التي وقعت في الميدان العام لمكوندو ومشهد القطار الذي يمر
ماتى عربة عملة بحث الصباحيا ، والذي ظل ينترج بدكريات هاديه
لطمس مجهول ولخوسه أركاديو الثاني ، هما مشهدان قابلها الأهالي بانفاق



صامت على كتابان ما حدث ولما جاء على الإنكار الصريح « ليس ثمة قتل
هنا » ، وفي مقابل هذا الموقف لا تكف الذكرى عن الإحراج على دهر
حوسيه أركاديو بينما اختلط في ذهنه ما حدث بالفعل بذلك المبدان الذي
صاحب هوجة الأحداث كما عاشها ، ويلامه رعب قاتل منذ ذلك
الحين أهداه القدرة على الرطب الدال بين الأحداث ، كي نخرج من محان
المبدان إلى عالم الحقائق الفعلية . فقد قولت روايته بعدم التصديق أول
الأمر ، ثم نقم للموقف مع مصي الزمن ، ولقي إنكارا جماعيا لكل ما
حدث . فأعلق على مصه ذكرى كابوسه الخاص ، وطل شاهدنا وحيدا
لا نجدى شهادته .

إن جازيا ماركيز يضع الحانين معا ، مصمنا إياهم في دورة الزمن ،
لكي يعبر عن الحقيقة الداعية وليس الحقيقة التاريخية . ويتبع ماركيز
نفس الحج (التماثل القاسي للمعنى إلى درجة الخشونة) في وصفه
لعملية إطلاق النار التي تختلط باحتمالات انهرجان ، فيؤخذ ما بين موتى
والشخصيات التي تمثلها ملابسهم التكرية . ليحيل المشهد إلى مشهد
حنامي لباليه : « لقد كان هناك كثير من الموتى والموتى على جاني
المبدان : تسعة مهرجين ، وأربعة كولومبس ، وسبعة عشر ملكا من
ملوك الكونشينة ، وشيطان وثلاثة موسيقيين ، والثاني من بلاء فرنسا ،
وثلاث إمبراطورات يابانيات » . وبذلك يسمح جازيا ماركيز إلى الواقع
من خلال الشوية المتحد والإشارة الخادعة ، إلى درجة تطوى على تأثير
بعض إلى تحليل اجتماعي أنثروبولوجي دقيق . ونهض قوله - في هذا
السياق - على العزلة باعتبارها حالة من يتوارثها الأبناء من الأسلاف
مع العلاقات المحرمة باعتبارها قدرا مقدورا لا فكاك منه . وتجدد هذه
المقولة بجانبها في سلسلة طويلة من الاستعارات لأوضاع إنسانية شديدة
المقصوبة والمركز وواضحة التحدد . وتنتج من خلال ذلك كله
مأساة آل بوينديا عندما ينساقون مع أحلامهم ويمتارون تيه العلاقات
المحرمة ليزدرا دورا في دراما تفرص عناصرها من الخارج ، فتتجاوز
عالمهم والعالم القصصي ذاته ، ولكنها رغم ذلك دراما لمكوندو
حقيقية ، تثبت وسط عالم من سكان كولومبيا الذين يعانون وطأة ما
يسمى بالمحصارة والاستغلال الصناعي ، والذين يعجزون عن التصدي
لما يعانون ، ولكن إلى حين .

١ - ٢

الرموز والاستعارات بين التجريد والتجسيد

لقد استخدمت المفهوم العمل التجريبي للواقع في مقارنة العزلة
بأشكال أخرى من الفشل في التكيف مع هذا الواقع لما يساعد على
التحديد ، بالتضاد ، للامح الوضوح الوجودي لشخصيات الرواية
ويحمل منا حد هذه النقطة أن نتحد موقعا عظاما مستحل وجهة نظر
الشخصيات ذاتها كي نشير مسحاها في فهم الواقع ونصيح هذا
الانتقال بيرا إذا ما تبين أن بناء الرواية يتحد من هذا الموقف منطقا له ،
فالكتاب ينظر إلى الأشياء بأعين شخصياته . وهي الحقيقة التي أضحى إليها
في العمق المسامحة

وبعد ما عير هذا المنظور (وبعد أساسا للمسحي الخرقاء الذي يسم
الكتاب) هو أن الخرافات الروحية تجد لها صدى قويا على المستوى
اللاذني فهناك تجسيد للاستعارات بصورة عامة ، بينما تجد السمات
المميزة للشخصية ، أو مشاعرها ، رموزا تعبر عنها أو تجسدها . وليس
استخدام الكاتب الساحر لأسلوب النعوت الملحمية epic epithet
يوصف الشخصيات بعد من الأمثلة الواضحة على ما ذكرنا . فمجد
استخدم ما تسمى « هذا لأسلوب في إصلاق ماركيز على إحدى شخصياته
اسم « ريميلديوس الجميلة » . ومن أمثلة النعوت الملحمية « الوعاء الذهبي
الذي يحمل شعار العائلة » والذي اعتادت فرناندا منذ طفولتها أن
تستخدمه « في فضاء حاجتها » . إن هذا الوعاء الذي تشئت به فرناندا في
حلها وترحالها ليس سوى رمز محمد ساحر لأوهام اليالة التي لم تفارقها ،
فالخفاظ على « وعائها » خلال أخرج اللحظات وأمام كافة انفعالات مثل
إصرارها على تأكيد نفوق عصرها . وكذلك تدرج العبادة السوداء التي
تصنعها أمارانتا حول معصمتها حسن النعوت الملحمية التي نرى بها
العقاب الذي الذي أبرئته بنفسها . فأحرقت يدها تكفيرا عن دلع يثرو
كربسى إلى الانتحار ، ولكن العبادة تصبح كذلك رمزا لعذبتها
البائسة المعبدة

ويتسع الرمز أحيانا لآخرى ليشمل ألقابا لوجوب لهم عن دور المحصلة
النهائية لتجربة حياة بأكملها ، مجد الكولوميل أوريليانو يعنى الوقت في
صنع سمكات ذهبية صغيرة لا يلبث بعد صنعها أن يصهرها مرة أخرى
كي يصنعها من جديد ، وكذلك نجد أمارانتا الماهرة تسجج يمين توقص كي
تنقص ما قد سجت وتعيد سجه ثانية ، لا يعترينا أن هذا قد نأمل في
الانتصار على العلة بل على العكس تماما نسعى إلى تكريرها . إن
الهدف وراء الانشغال بأعمال تؤدي باتقان شديد هو امتصاص النشاط
الذهني لأوثق المقطعين تماما عن عوامل الزمن وعمرات الأحداث .
وهو في الحقيقة نشاط يدور في حلقات مفرغة ، نصبح في النهاية زمرا
معبرا ودقيقا عن الإحباط التام

كما أننا كثيراً مانع على تجسيد مادي لعديد من المواقف الذهبية والسمات المعنوية فتتميز بعض الشخصيات بعطر يفرح بها ، يفي شذاؤه بعد مغادرتها المكان . ومن الأمثلة على ذلك « الرائحة الناعمة » الصادرة من ميكيداس « رائحة الدخان » التي تفوح من جسد بيلار تبريرا وتحملا لبعثات حسية عند حوسبه أكاديو وأركاديو من معدن « وشدي بلافتد » الذي يعلى عن مقدم نثرو كريسي ويرتبط بكراهة في دهر أمارتا « رائحة اسرود » التي استعصى نحو آثارها من حنة حوسبه أكاديو عذب مصه والتي انشرت في الليرة حيث دس « ويطل الرخه يفرح من انكان سنوات كثيرة قادمة » ، ولا يمكن التحلص منها سوى سلة فوهة العبر مظفه كثيفة من الأضحت ، ولكنها تظل حوم حول روحه رسك طلة حياتها . ولا يقتصر الكاتب على ذلك فحسب ، بل يعطي حركه تفكر - عند شخصياته - شكلا ماديا ملموسا : فتشاعر نابات نخاد كريسي تسبح حوله « شركا عكوبتيا غير مرئي » كان عليه أن يربح حوطه بأصابعه الشاحنة الخالية من الخواتم « وكذلك ينحدر حرمها فيصح الحزن » كصوب قدر يعلى يسمع بوصوح في غمة

ولعل أكثر الأمثلة شاعرية في وصوحيها تلك السجدة القصيرة من
الغرائبات التي كانت تحوط بحوييسو ديبوسوما (بدلك التعريف مؤخر
ظهور الغرائبات في الماء عملة للتأؤم « فبعد » من فكان نسي بود
الذهاب إليه دون قدة ، وهكذا تملأ الغرائبات من لأسره عامة
تعمله فرباندا على معاديه ، ليحقق حتى أصبحها بعد مضمرة
ويرتبط ظهور الغرائبات عند مبى بقرب وصول حبيبها ، ويصل
الغرائبات تحوم حولها عندما يصيب موريشيد حتى يارى وهو في طريقه
إلى مكان لقائها الأخير ، ونصاحيا الغرائبات مشقة عندما يتصرف
الحرى ويصيبها الصمت المطلق ، فتترك مكويديو إلى الأبد ، لتجمل
الغرائبات إليها أخيرا بها موت حبيبها

وتجسد القدر في مجلات مادية (رغم أن الأمثلة التالية تحصل طامس
 اثولوجيا ديبيا) فوجد أبناء الكولوبيل أورييلياو السبعة عشر كشبة لشاهد
 الحى على معماراته اللبية (إذ كانت الأمهات بدوس بيهمه إلى حيمه
 السط أثناء الليل كي يعظي بشرف انتساب أولادهم إلى...) وعدم
 اجتماع هذا الحشد من الأبناء في بيت العائلة ماركهم المسيس برسم
 علامة الصليب على الجباه، ليتبينوا فيها بعد أن الرماد الذي رسمت
 به الصليان لا ينمحي، فحملوا علامة التمرد والموت في نفس الوقت،
 إذ أصبحت هذه العلامات ذاتها قلب الهدف الذي أصابه رحاح
 الحكومة المناجورون لإبادة قرية الكولوبيل وأى أثر له

٢-٢
الطبيعة الحية

إن هناك تواصلاً دائماً بين الطبيعة وعقول الشخصيات ، فالطبيعة
تبعث برسائلها التي تدرك على نحو ملموس . وكذلك يستطيع العقل
لممارسة تأثيره على الطبيعة . وتبدى العلاقة بين الشخصيات والطبيعة و
تطير . يتوجه الخط الأول صوب استعارة منصوعة مثل تلك التي
التي تهب من المغابر عتبت سلطات التوسيم على الأثاث والحدود .
ومثل المعاصم الضامنة من الزهور الصغرى التي هب عشيده موت حوسيه
أركاديو بويديا صطط طرفات الخدية وسطح هذا بساط سميت
إن الأشياء - هذا كله - تصبح هذا «عيناها الخاصة» كما يقول
ملكيداس - فالأمر «يوقف على أن يوقف وحده العدم» وفي المذكر
أن دم حوسيه أركاديو - المقرب أو المحر - هذا دم د غزل حاصر
إذ يحرك هذا الدم منحها صوب باب العتلة - بل تم خلال حجر
والمرات - قل أن يصل إلى مكان أو سولا «عيناها بالأساس»
تسرع الأم مسعة هذا الدم من حيث أن نحدد نفسها في
الأمر . في مواجهه حدها المسحي ويستحده - ركب - في هذه
التميزات التي تصف وحده الدم دهر ودر - سلسلة من فعار حركه
التي تقع جميعها في الزمن الدم . ولدهاء «قد حرجت
وعزت وذهب استمررت هضمت تسف
التمتد والحب . أما أو سولا «فقد بقست إذ بيست

وفي النهاية نجد تلك الاستعارة المتعددة : الثرية في شاعريتها ، والتي تتمثل في « المعيون » الصبح الذي عثر عليه حوسيه أركاديو بوينديا في نهاية مسيرته لطويلة بحثا عن الطريق الموصل إلى العالم المتحضر . إن محدود العيون في ذلك المكان يلمح إلى ما وراء حدود التجربة والعقل البشري . لقد عثر عليه بوينديا سليما لم يمس ، محوطه مجموعة من النحل ونباتات السرخس في بقعة ساحرة تبعد عن البحر بمسافة ثمانية عشر كيلو مترا ، ولم يكرث الرجل - الذي لا يعنى الحقائق شيئا كثيرا لديه - فيسأل نفسه كيف توصلت السفينة هذه للمسافة كلها في اليأس دون أن تمس صوريتها وأشرفيتها . إنه وجد العيون في اللحظة التي قرر فيها العودة مصرفا بفشل معامراته الاستكشافية ، وما كان ذلك الفشل ، في حقيقة الأمر ، سوى نتيجة حتمية لإدراكه الواقع بمقاييس الخيال وهكذا يرى كيف كان لابد للكاتب أن يلجأ إلى الساء الرمزي والواقع أن هذا الساء يمثل نفس المساحة التي تحتلها القصة ، فهو بدوره بناء تكشفه « العزلة والسيان » - لا نفسه « خطايا الزمن » ، أو « عادات لغيره »

ولكن الطبيعة ، في أحيان أخرى ، تحكم اتصالها المباشر بقوانين الوجود ، تبحث إلى البشر بلبسها على هيئة خدبرات بتفاتها آل بوينديا ، فيصل إليهم مغراها دون لبس - بحكم انتمائهم إلى مسق من الواقع ، أكثر شمولاً من حيث كونه محطاً بضوى سحرية حارقة - لقد كانت العزلة تشكل قدرتهم على التمسك إلى فهم لغة الطبيعة وتفسير سرارها . وعندما يرى أركاديو الصغير عددا على ذلك الرجل البشري سوف يسقط . وفي الحزن « بدأ القدر يهتز في حركة لا تحطها العين متحبة بحية خفية ، كما لو أن قوى داخلية قاهرة تدفع به في هذا الاتجاه . ثم ما لبث أن سقط وتحطم على الأرض » . وهناك أحداث عبر طبيعة مماثلة تتعلق بحركة أواقي الطهو تنبئ « أروسولا بعودة حوسيه أركاديو بوينديا من رحلته . وتكشف لها أحداث أخرى الغيب » فاللبن المثل يتحول إلى دبدبان تومي - إلى أروسولا بمصرع ابها الكولوبيل أوريليانو (الذي يصدر العفوصه في آخر لحظة) . وهكذا كانت رسائل طبيعة بأحد ذلك الطابع المتزل وتلقاها الأسرة دون دهشة كبيرة ، فأمرادها محزون بها منذ البداية ، يعتادون وقوعها مع مرور الوقت .

بالطبع يمكن أن يقتصر تلقى هذه الندى على وعي شخصية بعينها . وبعد الكولوبيل أوريليانو أبرز مثال على ذلك ، مما يؤكد أن لغة العزلة تلتقي مع أقصى درجات القدرة على الاستشفاف . فقد كانت « الندى » تدعى له كليم الصبر . وفي لمعة من تحيا غارق بشبه اليقين المطلق . « في سرعان ما يدور دون أن يستطع أحد الإمساك به » . لقد كان أركاديو هو من ساء بموت حوسيه أركاديو بوينديا على نحو عامض . وكانت « ندى » تتسمع بكلمة صاحبها عندما جاءها الموت وأسر إليها نوحه رحيمه . فباح « أن راحه أخصم لاستبداله في خلال مهبط كما عرف أروسولا أنها ستفقد عنها بعد انتهاء الفحص » . وتعد سائتا صوفيا دي لاسداد علامات « ندى » على عتبة منزلها . وفي ظواهر كثره ، عندما يحين ساعتها

وأخيرا تتحلل الطبيعة كبر تارك الشاطئ الإنساني المبدد ، وذلك من خلال العلاقة القوية بين يترا كوس وأوريليانو الثاني ، تلك العلاقة التي امتدت إلى آخر أيامه . ورغم أنها لم تشر سلا ، إلا أن مشاعر حب التحمير بينها أصبحت حصوية حارقة على ماحولها ، فتصعب إنتاج الأرض وسبل الدواب ، وعندما فتر حاسها تافقت ثروبها وحيواناتها وحصوية أرضها بنفس القدر .

إن ما يحدث للكائنات الإنسانية يحدث بنفس القدر للطبيعة . وكان الطبيعة - بكلمات أخرى - تتبع خطى البشر وتردد أصداءهم ، ولكن في اتساع هائل . وهكذا نجد الدوائر ذات المركز الواحد . تلك التي تنظم في مركزها آل بوينديا في البداية ، ليحيطهم سكان مكوندو ، تحدها دائرة أخرى أوسع منها ، تنظم فيها الطبيعة وتتسلل تدريجيا مأساويها في انتظام الدوائر الأصغر منها . وهكذا نجد أمثلة آل بوينديا التي تدوم قرنا . تمتد من الأصول الأبوية لينتهي بمولد الكائن الخرف (الطفل دي انجيل) ، هذه الأمثلة بصاحبها ظواهر الطبيعة وثوراتها . لينتهي الأمر بانقراض العائلة ، في إعصار أشبه بأعاصير الكتب المقدسة ، يححو مكوندو من على ظهر البسيطة

وليس من الضروري أن نحصى طويلا باحثين عن المستويات المختلفة لمشاهد الطبيعة في الرواية ، إذ يكفي للتدليل على دورها البارز أن نتذكر السهول العافية التي تحيط بمكوندو عند بدء إنشائها ، حيث كانت « آلاف من طيور الكاربا وأهوار الأضهر تعرف أصحاب التدبقة التي كانت سلب لب المسافرين » . أو رحلة حوسيه أركاديو بوينديا ورفاقه عبر القارة العذراء وكأهم « سيرون فياما » . لا يصى ، هم إلا أشعة أصفحة الفراشات للصبغة . ولكن تلك الطبيعة المستأنسة تتحول في نهاية الرواية إلى قوى كربية عندما يقرر السيد براون صاحب شركة الموز أن ينفذ مصالحة مع العمال إثر هدمه المصاصة الرعدية (التي لم تهب أصلا) . وعندئذ تنهر السيول على المدينة ، لتصل طول حمس سنوات ، فتكمل الحزب الذي بدأه « استثمار » أخج جدة الصراع الاجتماعي

إن ما يحدث على السطوح الاجتماعية يجد نظيره الخفيف في بعض « إباد ندو الطبيعة والمستعمر الأمريكيون باعتبارهما وجهين لنفس لقوة المدمرة » . وحدث بنفس الطريقة التي تقع بها شعيرة احتضان رند « هارم ما بين أمارانتا أروسولا وأوريليانو باليوبيا » بينا المدينة المتداعية بعد الفيضان ، يلعبها القبط ، وتغورها السحالي والفران والخل لدى يتشتر ويكثر ليصبح المالك الأوحده والهاشي لأفصافها . إذ عندما يدعى العاشقان إلى إعصار الشهوة الذي يمسها . لا يعين في تنقلب إلى الحالة المتداعية للمزل الذي يصممها « بل - على العكس - يحدثان المرء من الدمار لأنفسها » في انهبها لأعشى . وتتحدث حولها حطوط من الخلل صامتة : تشبهها تماما في إلحاق الدمار « فسوف يبدد الخلل - بعد قليل - المرة الوحشية لهذا الحب » ونحرف وبع صرصر عادية كل شيء في مكوندو ، فتلمرهم ، ونحو ذكرى وجودها

ب الأمر يبدو كما لو كان الواقع الشامل ، في مائة عام من العزلة ، له بعد أكثر اتساعاً من الواقع العادي ^(١) . إن المسافة تتخلق كتوسع من الواقع التحريبي فتجعل منه واقعا ملفزا ، يطوى على كشوف مفاجئة . مما يعنى هذا الواقع إلى التعبير عن نفسه ، من خلال التحويل . إن الاستعارات المادية التي أشرنا إليها من قبل تبدو من قبل التحويل . ولكن أكثر هذه التحويلات غير هي تلك التي تتسع فيها نجوم الواقع لتنتهي إلى نجوم المسحر . تأمل - على سبيل المثال - آثار المناطيس الذي حله معه ميكيا دس ليدهل أهل مكيونو . إن ظاهرة طبيعة متعبة تحول إلى معجزة . بمعنى بسيطة من العنق في التعبير . فقد كانت المراحل والقصور والكشاشات والمواقف تتساقط من أماكنها . بينما تطفئ الخشب لأهلات المسمر به ومحدودة بصوابيل المحررة من : موسى المسمر . وهو في ذلك يوم الأنبياء المفقودة منذ أزمان تعود لتظهر في نفس الأماكن التي قمت تحتها من قبل دور حدوى . وما تلبث بعد ظهورها حتى ترشح في اضطراب بطيء صاحب خلف قصبان ميكيا دس السحرية . كما يلجأ الكاتب إلى التحويل في تحليله الآثار التي تحتل في بعض من يقدم صورة عالم غرائب انقلب رأسا على عقب ففسر ما حدث أن المظهر كان بعد كل شيء وأن الآلات بالعلم الخلف كانت تست رهورا بين تروسها إذا لم يتم ترتيبها كل ثلاثة أيام ، وأن الخيوط القصية كانت تصدأ ، وأن الملابس المبللة صكت ثولها بلحاليدي لون الزعفران ، وكان الحور رطبا حتى أن الأسماك كان يحكمها أن تطفو على هواء العرف ، فتند من الأبواب وتطفو خارجة من الوافد . إن أهمية هذه التحويلات تكمن في كشفها عن موقف الكاتب من العالم الذي يحلقه في القصة ، فهو يتخذ موقفا متفصلا ، يمكنه من التحكم في مقدار شخصياته . ورغم كونه خارج الزمن ذاته إلا أنه يحاكي الموقف الوجودي لشخصياته . (إذ تعدد محاكاة دون الاحتفاظ بمسافة كافية) ويستبدل الكاتب في محاكاته من صيغ للطربين الشعبيين ورواة القصص الشعبي

ومن هنا تأتي الطبيعة المزدوجة لتلك التحويلات . إذ أن جارتيا ماركير كاتيب يدرك تماما أن مبالغات جارتيا ماركير المعنى الشعبي تمتعنا فيها الاتسام ، ولكن ماركير المعنى الشعبي يأخذ الأمور بعديته تمامه ، فشارك في هذه البرهنة التي تعزى من يشاهد الحوارث . ولكن ذلك لا يعبر من حقيقة أن تصوير الناقص بين الواقع والخيال بعد من أنجح الوسائل لخلق الفكاهة . ويسير الكاتب على نفس النهج عندما يفهم المصير الخيالي عن الروتين اليومي فيصبح حزنا لا يفصل عنه ، ومن هنا يترك الكاتب نقالة لتعمل على هواها ، معمقا من تأثيرها بعنصر المفاحة وإظهار لحظه التامه

ويتجلى العصر الفكاهي في الماية الفارقة التي تبدلها أماراتا للاحتداد بدفاتها ، إذ أنها تحو أسماء الفلى من أبناء الكولويل السعة عشر بنسب الاهتمام الذي سجلت به هذه الأسماء من قبل ، ولا نقل في

سرعة عملها ودقته عن الصلقات نصونه ان صداد لرماد على حياهم . وفي موقف مشابه عملاً أماراتا دفرها . إذ تنأب علاقة الموت الوشيك بأسماء وتوزيع ذكرى من سعادتهم في العام الآخر . وتطلب من ذويهم إعداد الرسائل التي يرعون في أن تحملها إليهم . وبالمثل ، وإن تشابكت هنا عناصر الموقف على نحو أكثر تعقيدا ، تنقل مراندا هدية عيد ميلاد فاحرة من أبيها عذاره عن صدوق صحيم معلق في إحكام ، معون حروف فوضبه . وبينما نقرأ لخطبات المصاحب يصل أولادها بشحف على فصل أختام الصدوق فحدوى مارة يتوقعونه . حنة حدهم الذي وصى بأن يرسل إلى سة

إن الفكاهة تبدو فظة في مثل هذه المواقف ولكنها ترمي في حقيقة الأمر إلى التخفيف من وقع المأساة . فالموت الحدي ليس - في المحصلة النهائية - سوى حادث يومي متكرر . وإن كانت معاناة أبطال الرواية المتوحشين تنتمى إلى عوالم ملفزة . ولعل أفضل توضيح هذه الفكرة يبدو في إطالة أماراتنا لحياها تأمل أن ترتشف متعة موت ريكيا حتى الشالة ولكنها عندما أبلغت ، على نحو قاطع ، أنها قد عسرت الباقي أخذت نعد للنهاية في تودة وجلال

ولعلنا نعرفها عن شخصية ساسية من خصائص الكوميديا الساحرة عند جارتيا ماركير وتتمثل في قيام الأشخاص أنفسهم بالإعداد لكافة إجراءات رحيلهم إلى العالم الآخر وهم لا يزالون يتمتعون بكامل عايتهم ، فالنجار يأخذ مقاييس حسد أماراتا لإعداد نقشها مثلا بفعل حائل الثياب ، والفيسس بأن لما ركها وتلق اعترفها الأخير فيطلب منه الانتظار ربما تنهى المتودة من حياها الأخيرة . حيث تبدل عناية فائقة بتفليم أحامرها ، ومأنى أماراتا - في النهاية - وفه صعدت شعرها ، وارتدت كامل ثيابها ، وفق ما تقضى به أدق تفاصيل طقوس الموت ، وتستلق في تابوت انكسر لتنظر إلى وجهها للمرة الأولى - خلال أربعين سنة - فتري ما فعل بها الزمن

إن الفكاهة اللادعة تظهر في وضح على المستوى السطحي لسرد وفي مواقف كثيرة مشابهة . ولكن العنصر الكوميدى يكمن خبث السطح في الرواية بأكملها ويبدو في اصطدام أبطال المعولة بالواقع أحياناً المادى أو بالشخصيات الأخرى الطبيعية . وهنا تظهر احتمالات ابتاق الكوميديا تلقائيا في أية لحظة . وتتحلى في غوسيه أركاديو بوشيا جل هذه الماصر ، إذ عندما يشتعل حياسه بختلط مسطمة البدلى بعدم علامته ، كما بختلط عنده اليقين بالحلم فيأخذ في الانغماس في تجربة تلو الأخرى لتحقيق أهدافه العلمية (صناعة الذهب كمال م تكن لديه سوى عملية علمية لا تهدف إلى أى معنى) ونقد كون من الصيغى يحكم تكوينه الفكرى المنتمى إلى العصور الوسطى . يسجد ميكيا دس المعزى - آخر الكيمياءيين العظيم - مستشار ومعددا

إن غوسيه أركاديو شخصية ، بكل ما فيها من سمو . تنه فكاهة عشرات المرات ، وفي كل مرة يلامس فيها كوميدى تنه فكاهة حية . وهو يلامس الكوميديا حين يذهب بحث عن طرس يعود إلى المحترعات العظيمة ، أو بمعنى آخر الحياة والمدن المتعدية . ولكنه

يحطى ، الاتهام ليجد نفسه في مواجهة البحر الخاوي ، ويقترب من الكومبديا ، كذلك ، عندما ويكتشف ، مستعينا بآلات فلكية أن لأرض كروية (وهو كشف خاص بمكريدور دعم أن جاليليو بوفى منذ مائتي عام) ، ويقترب منها مرة أخرى عندما يلقى في التور بالعملات الذهبية الرائعة الخاصة بمهر أورسولا ، ويقترب منها عندما يصح يده على كتفة الثلج لصاعى لدى عرصه العجر . ليعلى في حلال . وإن هذا أعظم إحراج عصره . وكما في كل مرة سمع فيه شعر أن شيئاً مستحيلاً لم يجرى عن تعاهد بشير لأسى . فصل ١٠ من سنا و١١ . عالم انورهم

وكذلك حواء الكومبديا حواء الكولوسيل أوريليا . فقد عزم على الانتحار فور بقاءه من هزيمته في الحرب . وطلب من انطليب أن يحدد له موضع القنب يدقه على صدره ، وعندما أطلق النار سبى أنه غير لفظة «وحيدة التي عدت بها الرصاصة دون أن تحترق قلبه أو نصب عذرا حيويا ، وهكذا يهبط المشهد البطولي إلى موقف عاطلي يدعو إلى استمعة ، رغم أن المصاغة في هذا الموقف تحمل كثيرا من المرارة ولكن المرارة تزايد حذنها هذه المرة ، إذ أن الاحتكاك بالواقع يقود إلى الإحباط وانصت المتعقب « فالإنسان لا يموت عندما يسقى له ولكن عندما يستطيع » كما قال الكولوسيل بمرارة . وترجع الكومبديا في الموقف لسابق إلى عدم التناسب بين طموحات الإنسان والفرص المتاحة لتحقيقه ، إنه نوع من القدر ينطبق على عالم هؤلاء الأبطال الفتيق قدرت هم الهزيمة سلما .

٢ - ٤

الأشباح

في عالم القوى الخفية اسماصة لقوانين غامضة لابد أن نجد الأشباح مرونها ، لتجول بين أرجاء المنزل ، وتألف الأحياء ، ولا تبث الدهشة فيهم ، بل تنخرط معهم في حوار مكثف . لقد أنصبت الوحدة عند هؤلاء القوم قنطرة على الاستشفاف . مكسهم من الاتصال بالأرواح في العالم الآخر^(١٧) . لقد ظهر شيخ أجويلار المقتول في مبارزة لقاتله حوسب أركاديو بويديا . كما تحرى مقالات عديدة بين شيخ مكليداس المحرى وأركاديو الذي ثم أوريلياو بابلويا من بعده . أما أورسولا الممره فقد تحولت حكم لشيخوخة وكف «بصر من امرأة عميلة طائفة الخيوة إلى مخلوق محالم ، وضعت ححربا تردحم ناشاج أسلامها ومر مات قلبها من أساها

إن بين لأشباح وآل بويديا رباطا لا ينضم من العرلة ، إنها تشابة اللمة المتوارثة عند آل بويديا ، ووحشة الموت عند الأشباح . إن مكليداس صاحب القدرات الخارقة ، يقضى محه أكثر من مرة ليعاود لظهور ، وعنده يثنى عند من يمكنه الدنى في المرة الأولى يعترف بقوله به « به يحتمل العرلة » ، ثم يتحد شححه من معمل بويديا مقرا د لئانه بعد عودته من موته الثاني . ويتعلق شيخ أجويلار بالحياة تعلقا متسبا ولا يكف عن ترديد ملح وحشته الهائلة . وحينه الصيق لعالم الأحياء بعد سنوات طويلة كان الاشتياق للأحياء مكثرا . والحاجة للصحة

ماسة ، والاقتراب من الموت الآخر الكاس في ثوبا للموت مرصيا ، حتى أن أجويلار انتهى « الأمر إلى حب الد أعدائه » ، فكان يحصه بالزيارة لأنه لا يجد « ما يسليه في أيام آحاد الموت الكثة »

وتمثل هذه الصداقة بين القاتل والمقتول قبة الانمالات ابائس من أنطيط العرلة . وكلما أوعل آل بويديا في الاطواء وجدوا ملادهم الوحيد في مناجاة الأرواح العارة بدورها من عرلة الموت . ويلارم انواقع التجريبي لدى تلك الأسره واقعا آخر . حب لا حده حدود يقسمون فيه حوارا مبتدا مع الموتى بوصفهم عن فقدان التواصل مع أقرانهم الأحياء . غير أن الأشباح في حالة عام من العرلة بعديها . ومن ونعائى البلى شأها في ذلك شأن الأحياء . إذ لا يدوم وجودهم الشحي إلا إلى حين ، وتبدو عليهم - وهم يسعدرون على سمح ذلك الوجود المؤقت - مظاهر الهرم ، وعندما يعاود أجويلار ظهوره في شيخوخه حوسب أركاديو بويديا يعرض الأخير حين يرى أن « الأموات يشبهون بدورهم فكان الشيخ في زيارته الأخيرة » بكاد يتهاوى من مرط الوهم . ولقد مات حوسبه أركاديو عقب تلك الزيارة فتوقف ظهور الشيخ . وهكذا اقترن موت أولها بتوقف ظهور الآخر .

إن الشيخ يعيش في ذكارة الأحياء ويموت بموتهم . ولكن ذكره ميراث عائلي يتناقله جيل بعد جيل يظهر شيخ مكليداس لسلالة بويديا من بعده حتى آخرهم . أوريلياو بابلوب ، إذ يتدى له مكليداس « كتبها هرما » فهو « خسيد لذكرى كات في عيلته (أوريليو) قبل أن يولد نرمن طويل ، ووصلت إليه من ذاكرة حده لأكرم . وفيل أن ينسى الشيخ . الذي أحد يرداد شعابه حتى دق عن لرؤية . أسر إلى بابلويا أنه سوف يرحل في سلام إلى « حرش امرب الهالى » بعد أن أيقن أن آخر السلالة يسير حثيا نحو حل شفرة مخطوطه الذى سجل فيه ما مضى وما هوأت من تاريخ مكوليدو ، وأنه ليعلم عالم البقي أن نصر أحمجة الشفرة ينذر بتدد القرية ومن عليها . بل ما تحمله من ذكريات في مهاوى العدم

الأشباح ، إذن . تعد تجسيدا للذاكرة - مثلا كان مكليداس - ذلك التجسيد الذى يبرر صلة العرلة بالذاكرة ، وهى الصلة التي كثيرا ما ألح الكاتب إليها في أماكن عديدة من روايته . غير أن دور الذكرة لا يقتصر على كونها مستودعا لقرن من الأحزان ، بل تعترضها ومصات من الحقيقة نصي . حياة هؤلاء العالين مسحين من الواقع . تشقى - في الغالب - بما ستؤول إليه حياتهم . وتمثل أمارب خيللا دقيده هده الموتى والعرلة انتفت لها الذكريات ، وحولت إلى رماد التلال المنعمه من التشرقات المهمة المدهه التي ألقها الحياة في قلبها . فظهرت - تلك الذكريات البائعة المرارة - ما تبقى منها ، وجسمتها هي وحدها في صها

وهكذا نظل أمامنا تسج في فكرها دون سأم خطوط عداوتها العدة مع ويكا ، بيتا لا تكف ذاكرة حوسبه أركاديو الذى عن التحريم حول مشهد تعيد حكم الإعدام ونقطر العمل « بحث . ونظل مسمى شم « رائحة الشحم » ونسمع حفيف أحمجة « مرشاب المصاحبة لوصول موريشو بابلويا ، ولا تحارق دهن حوسبه أركاديو

ذكرى مذعبات أماراتنا له في الصغر . والذاكرة دروة ثم انمراج ودروها تتمثل في لحظة الموت حين يحدد جوهر الحقيقة المحترقة داخل النفس ويحل في مصفات تُستدعى من الماضي (ومثال ذلك ورود الذكريات على دهن أوريليانو وأركاديو من بعده لحظة إقالتها على تصيد حكم الإعدام) ، كما تحدث لحظة الانمراج أو النهاية عندما يطبع الموت بصمته التي لا تمحي ، فليس عندئذ نعمة مهروب . إن الكولويل أوريليانو قد مات بالفعل عندما تجسدت ذكرياته .

٢ - ٥

السحر والذاكرة والزمن

لقد وصفت في دراستنا إلى نقطة لا بد منها من توضيح الوحدة التي أشرنا إليها بصورة عابرة فيما سبق ، والتي تربط بين الماوراء الطهورية في النفس . وهي السحر والذاكرة والزمن

إن قوى السحر تجسد في ملكياس ، ويظهر واضحا منذ الصفحات الأولى في الرواية أن حياة العجوز قد تشابكت وتداخلت مع حياة القرية ، فهو الذي يحرص خوفاً أركاديو بوينديا على الإيجاز في مجمل اللاواقع ، وتظل ذكراه وذكرى تجاربه عالقة بأدهال أولاده الذين يورثونها لديهم ، ويجعل ملكيادس العائد إلى الحياة من بيت العائلة محلاً لإقامته ، حيث يشرح في كتابة مخطوطاته بشفرة سانسكربتية تظل مستعينة على المهمل إلى أن ينقضي قرن من الزمان ثم يسجل فيها حياة القرية وبنياً بحصيرها . ويظل شبح ملكيادس بعد موته يواصل تردده عن المهمل حيث توصل أوراقه ، ويجمع في الحفاط عليها سليمة دون أن تحسها عرادي الزمن ، ويستطيع كذلك أن يوجه خوفاً أركاديو الثاني وأوريليانو بايلونيا نحو طريقة حل الشجرة فتعرضها كثير من الأعاجيب تماثل أصحوية البوءة ذاتها . إن ذلك المهمل - مكان ملكيادس المفصل ومهبط التحبات - يحصر فجأة لعوامل البلى والتحلل عندما يقضي ملكيادس نفيه للمرة الأخيرة ، وعندما يذوق ناقوس السماء للقرية بأجمعها . لقد استطاع ملكيادس بقواه الخارقة أن يعيش قروياً ناكسها . وأن يتطلع إلى ما بعد موته فيحل الحقبة الأخيرة من تاريخ القرية إنه متحرك . في الحقيقة ، خارج حدود الزمن الإنساني بما تملك في نفس الوقت القدرة على تحريك عجلة الأحداث إلى الأمام وإلى الخلف ، ومن ثم يتحلل دور الكاتب الذي كثيراً ما يلجأ إلى استخدام تلك العجلة العنيفة الأثيرة لديه . وتمتد مخطوطة ملكيادس بمودعا توصيف هذا الأسلوب . فبعد فطلي متواليين في الزمن المصارع الدم يعصل بينها - في الحقيقة - قرن من الزمان ورأس العائلة بقيد إلى شجرة وحانتها يؤكل بواسطة النمل » ، فمخطوطة ملكيادس في واقع الأمر « تمشد قرناً من تفاصيل الحياة اليومية على نحو يجعلها تتواجد في لحظة واحدة »

إذا كان ملكيادس قادراً على أن ينطلق متحولاً في مناهات الزمن فإن دماء آل بوينديا لانتهج مادامت لاثرائه تعثر في حسابها . لقد ظلت شخصيات الرواية ومواقفها بل أفعالها . في أحجار كثيرة . تتناسخ وبرتج

صدى بعضها البعض ، الأمر الذي أدركته أورسولا وبيلاز تيريرا « النساء الواقعات » ، أو - كما قالت أورسولا - « كان الزمن قد انقلب على أعقابهِ وعاد بنا إلى البداية » إذ « إن الزمن لا يمر بل يدور في حلقة » و « إن تاريخ العائلة ليس سوى آلة تكرر حركتها ، إنه عجلة دورة يمكن أن توصل دورها إلى ما لا نهاية ما لم يوقفها البلى الذي يتقدم حينئذ - لا عجلة ودون عائق - نحو محورها » . وتعتبر بيلاز تيريرا ، في قصة شحوتها ، عن إحساسها بالموقف معارفات مشابة ، فقد لقنها بأوريليانو بايلونيا أدركت « أن خطي الزمن تعود إلى مناهات الأولى » . لقد فرحت من مدى تشابه زائرها بالكولويل ، إنه مثله تماماً « يعمل إلى الأبد ومنذ بدء الخليقة لعبة العجلة » . إن التكرار يهيب كل شيء حتى العجز الذين يعودون إلى مكوندو قرب النهاية ، يواجهون نفس النجاح في عرص حبلهم والأعيام القديمة التي سبق أن عبرت مؤسسى القرية الأول قبل انقضاء مائة عام

وكذلك فإن عور فكرة حبيبة أو ذكرى معين في أفق الدهر يدفع عجلة الزمان فتدور قدما ، أو توقف عند نقطة معين ، فبعد أنباء أحقاد أورسولا يقولون هذان ذكرياتها في شحوتها إلى لعبة مسلية . فيعيدون تمثيل مقابلاتها الحسية مع أسلافها . ويشدرون برديده أحاديثها أما بيلاز تيريرا ، قارئة الطالع ، فتعزل نفسها تماماً في الماضي ومن ثم تستطيع أن تستشف المستقبل (الذي كشفته أوراق اللعب في شبابه) باعتباره أمراً سبق الاعلاع عليه وتم تحققه بالفعل . وقد كان خوفاً أركاديو بوينديا وثقاً من أن « عجلة الزمان قد أصاب لعصب » وانعصرت الأيام لديه في يوم اثنين لا يتغير ، لا تتلوه أيام الأسوع الأخرى ، وعندما سأل أوريليانو عن اليوم وعرف أنه الثلاثاء قال « هذا ما فكرت فيه ، لكن سرعان ما علمت أنه لا زال اثنين من أسس ، انظر إلى السماء . انظر إلى الخدران ، انظر إلى زهرات الطهسية اليوم أيضا اثنين ... وفي يوم الأربعاء أكد أيضا أنه الاثنين . » فلم يكن لديه - كما اعتقد - ما يثبت مرور الزمن . وهنا - أيضا - يرى أن الحنون يتحول إلى قدرة على الاستبصار ، فيكشف خوفاً أركاديو الثاني وأوريليانو بايلونيا قرب النهاية أن « خوفاً أركاديو بوينديا لم يكن محولاً كما ادعت الأسرة وإنما شيئاً له قدر من الوعي » . « من حق أن الزمن - بدوره - يعاني من المفزات والحوادث ، فيمكن أن يتفجر إلى شظايا ، ليترك شظية منها عالقة في إحدى الحجرات »

إن التسلسل التاريخي للأحداث على امتداد قرن بأكمله ، يقابله زمن آخر تملك فيه الأحداث قدرة فعلية أو مفرغة على تكرار ذاتها غير أن عجلة الزمن تبلى وتبدد معها الذكريات ، وحدث ما يتصلح لعائلة بوينديا عندما لا يعتمدون على ما يبقى في الذاكرة بل يسجلونه في أوراقهم . فالكولويل أو بيباو بصوغ تجاربه في الحب وحرب في مجموعته أشعار يحتفظ بها في صندوق معه . ثم يصير على « سبق » إلى البقاء عندما يتوقف إحساسه بالحياة أثناء فترة عكوفه لأخيرة وبعده في واحة النضاعة . وكذلك نستعاد الذكريات بصفة دورية كوسيلة رد عائلة السيان . وبينما سير النساء حيثما يحرص أو يبتدئ بايلونيا - في لقاءاته الخزينة مع بيلاز تيريرا - على استرجاع الأحداث الماضية برمتها

ومن الصعب أن يتبين القارئ بوضوح - منذ بداية الرواية - الأبعاد الكاملة للعلاقة بين الماضي والمستقبل ، وبين الزمن والذكرى ، وبين الذكرى والكتابة ؛ إذ تتمثل في هذه العلاقات جميعا القرصية لعدسة التي تنظم العمل كله في إطارها ، ولا يكتمل تعامل أحرارها إلا في صفحات الكتاب الأخيرة

٢ - ٦

ازدواج الرمز

في صفحات الرواية الأخيرة يعثر أوريليانو بايلوبيا - آخر صلالة بونديا الأحياء وعقب موت أماراتنا أورسولا أثناء وضع طفلها لوحش والهام الغل لمحمد - أخيرا على معنح الشعرة التي تمككه من قراءة مخطوطة ملكيادس ، فيكرس وجوده كله لقراءة يتبين معها بعد دققت المخطوم ، والمخطوطة ، في واقع الأمر ، تتبع تاريخ مكوندو إلى لحظة فنانها ، وكأن الفجرى كان يسجل من لوح محفوظ - وتندثر القرية لحظة الانتهاء من القراءة محففة لسوء اندثارها .

نحس - إذن - أمام لقاء يتعدى تحجبه ، لقاء بين التاريخ كما عاشه آل بونديا والتاريخ البهية وبين زمن طويل مستقيم عبرته حياة الشخصيات وبونديا فرق رمية ، وأخيرا بين مصير آل بونديا ومصير مكوندو .

إنهم يزأج ما بين الدمار وتبدد الذكرى ، والإعصار الذي يقص على مكوندو لا يزال - محملا بأصداء الماضي ، وتمتمة احتشاش القديمة وبالتهديدات المهرقة التي تسبق اشتعال الأشتواق العلابة - ولكن الأمر يستوى فقد امتحت المدينة وهجيت من ذكرى الإنسان ، ويرأج أيضا ما بين الحقيقة والسحر . إذ تعرف مكوندو بأنها «مدينة المرايا» أو «الأسراب» ، وكذلك بين ما تسجله المخطوطة وما تحتويه صفحات الرواية .

إذن ملكيادس ، الذي تروى مخطوطة الأحداث التي تتضمنها القصة ، ليس سوى رمز لكائنا ولقدرته على تجاوز الزمن ذي الاتجاه الواحد وإطالة دهره في الذاكرة ، وإلى جانب امتلاكه رؤيا العراف القاطعة لجده يتداخل مع الكاتب ويشترك معه في هيئته على عالم مخطوطاته . إننا نسبح صوت ملكيادس - جارتيا ماركيز - بمس أن الأحداث المروية لا تخضع للتكرار ، ومن ثم يقرر إيقافها ، فيؤكد أن وراء القاص - المشترك يكس القاص - الحكيم ، ذلك لأن «كل ما كتب فيها (المخطوطة) لا يقل التكرار من الأول وإلى الأبد ، لأن السلاسل الموصومة بلغة مائة عام من العرلة ليس لديها فرصة أخرى على ظهر البسيطة» .

فالرواية - إذن - مريخ من موهبة ملكيادس ومن تصور عقل لكاتب عصري يلجأ إلى المحاكاة والتحقى ليحد استعادة ملامحه في الازدواج بين وبين المعجزي

وتتبدى الحقيقة قاسية في اتساع الثغرات في ذاكرة المدينة كلها أمعب في الحمول والسلبية واللامعل ، حتى يصبح ماوقع لآل بونديا مجرد ذكرى غائمة . ولا يبقى من تاريخ الكولوميل المعاصف سوى اسم دون هوية محددة ، بل يقدو تاريخ القرية دانها تاريخا غامضا يناله الزيف ، ولا يجر من عيبت هذا الصياح سوى أوريليانو بايلوبيا ، فيعمل جاهدا ويشهد دونه انتقد ليمرد في الاحتفاظ بالحقيقة ولو إلى حين

إن الحقيقة - إذن - لا نجد ملاذا سوى الذاكرة . والكتابة إحدى وسائل الاحتفاظ بها (كما فعل الكولوميل أوريليانو فتحوي شاعرا) ولقد ألح المؤلف في مطبع الرواية إلى العلاقة بين الحقيقة والذاكرة وكتابة في وصفه لحبي الشاط الوائق المتماثل الذي انتاب القرية عند تأسيسه والذي يكاد يأخذ طابع كوميديا . فقد أصاب وباء الأرق أسرة بونديا في بدى الأمر . وما لبث أن عم القرية جميعها ونذت أعراضه الأساسية في نشاط لا يهدأ وحيوية فائقة مكنتهم من إنجاز أعمالهم المعتادة في زمن قصير ، وأصبحوا لا يحدون ما يلتهم ساعات الفرج سوى ألعاب يجزعوها لفصاء الوقت ، لكنهم تيبوا بعد حين أن أحد أعراض الوباء المدمرة كانت - فقدان الذاكرة . ولقد كان أوريليانو أول من أدرك هذه الأعراض فأسرع أبوه إلى تسجيل أسماء الأشياء على بطاقات ألصقت عليها (منضدة ، كرسي ، ساعة حائط ، الخ .) وهنا نشأ احتجاب ضباب الأفكار المرتبطة بالأسماء ، وتعاقم الصراع ضد سببان فأصبح أكثر شراسة ، ولتعدوا يجمعون بيانات لتحديد وظائف الأشياء وهذه بقره ، يجب أن نعلم كل صباح حتى يتصلح صباحا على بين ، ويجب أن نعلم اللين حتى يخلط بالقهوة فيحصل على قهوة بالبن . وبلغ بهم الأمر أن علقوا لافتة ضخمة وسط الميدان حطت عليها عبارة «الله موجود» . ولم يبدأ غومبه أركاديو بونديا حتى اخترع قاموسا دوارا ، يمكن من طريقه استحصار الأفكار للمهمة ، فضع تحت ناظري من يرغب في البحث عنها

ولقد كان ثلما أن ينتهى هذا الاتصال اليومي إلى نسيان الناس لقرعة بدورها . لكن ملكيادس تدارك الموقف وعالج القوم . فقد كشفوا أن الكتابة تطيل بقاء الذكرى وإن لم تصل بها إلى الخلود وهكذا «واصلوا العيش في واقع مترلق . تشبه الكلمات لحظيا . ولكنه واقع كان يشفى أن يمر دون أمل في الإمساك به . عندما تنسى قيمة لحرف المكتوب» .

ومر الخدير بالملاحظة أن الشخصيات - خلال هذه الفترة لانتقديه أصبحت بعدد عفاها شق حجب للماضي المهدد بالسيان وخلق عدلا وهما وواقع حجاب . قد يبحث على السوى ولكنه هش لا يبركر على أسس . ولم يعد ملا تبييرا قارئة الطالع يعنى باستطلاع مستقبل ربه بل أحدث تستقرى (أراق لتعرف ما أصبح أكتة إلهاما وعموصا - دصبي ووصل تبيير هذا الدور حتى النهاية وفي ثمة شبحوحم يعرف بايلوبيا . إن هذه الأحداث سبق وقوعها في الماضي ولكن من شك أنه بعد الآن .

كيف يعمل [النظام] في مائة عام من العزلة؟

وبصيح لها كتابة المواد ، إنها سلسلة من التحولات والاحتكاكات تتراوح في ألوانها المتغيرة ما بين السحر والكوميديا .

وكذلك يتحد الكاتب من ملكادس العجري - العراف ومرآة بل يولد المتطابق بين رؤيا العراف والقاص طيبة برمس وتصميم لعمده المزروح ، الذي يتحد على مستوى الشخصيات ، ويصوق في أسبوعه كاملة تاريخاً تخرج فحواه الأساوية بعالم لفصص مخروية . ذلك بعدم المدهش الذي لابد أن يؤدي إليه رفض الواقع أو تحاوره

وستطرح عند هذه النقطة من الدراسة أن تتسلسل شكلاً قاطعاً تنظم في إطاره الخطوط العريضة التي توصلنا إليها ، فتكشف عن كيفية عمل النظام في الرواية

وستطرح كذلك أن تقدم رسماً بيانياً لما يمكن أن يعد نموذجاً ، فالشخصيات على سبيل المثال - يمكن أن تدرج في نظام يتم عن التصدد التمثيل في حوسبه أركاديو بويديا وأورسولا - أو تصادح بين حامل اسم أوريليانو وحامل اسم حوسبه أركاديو - أحدين في الاعتبار كافة المتغيرات داخل كل مجموعة متألقة ، من حيث التجليات المختلفة لكل نمط من الشخصيات خلال تاريخ العائلة . ويمكننا - بالإضافة إلى ذلك بيان التعادل بين حوسبه أركاديو الثاني وأوريليانو الثاني ، وهلم جرا . غير أن التعسف في مثل هذه الأمور لا يؤدي إلى نوع من التزييف . بل إن النموذج ذاته يصبح - في هذه الحالة - عاجزاً عن إلقاء الضوء على ازدواجية الاتجاه الزمعي . رغم أن ذلك لا درجة تشكل عن مستوى السرمدية يفوق في أهميته نصيب الشخصيات إلى أعماط . أو توصيح تسلسل أنسابها عن طريق العلاقات الشرعية وغير الشرعية ، كذلك يقصر النموذج عن رصد التلاصق الذي يحدث بين الواقع التجريبي والقوى الخفية التي تطلق شرارة التفاعل بين العناصر السيميوطيقية لوعبرة في مائة عام من العزلة

إذا كان ما قدمنا من تحليل لبنة الرواية لم يجانبه الصواب فإننا نستطيع في هذا الموضع من الدراسة أن نبين بوضوح وظيفة الأثر الفني . لقد قدم الكاتب العديد من الشخصيات تجسدت فيها حالة نفسية بعينها ، دارمت على الظهور ، بإصرار وتنويعات لا تنتهي ، غير عنها الكاتب في محور مركبة تدور جميعها حول محور العزلة وتتعدد مسار الأحداث على مستوى الشبكة بتأثير هذه الشخصيات وموقعها من الواقع ، ذلك الواقع الذي تسعى إلى الانفلات من قبضته ، أو بمواجهتها بنفسها من الشخصيات المتوائمة مع هذا الواقع ، فكانت - في الحقيقة - مرآة تعكس تعاقب آل بويديا وتطابق صفاتهم إلى وقت انقراضهم . وهي المكان الذي تظهر فيه العزلة كلمة فهم السلبية في مواجهة الدوافع السياسية والاقتصادية الخارجية .

إن ما يحدث للشخصيات يجري بتأثير قوة خارج قوتهم أنه بالقدر ، فالانجذاب العيب إلى الوقوع في أسر علاقات محرمة لابد أن يؤدي إلى مولد الطفل الوحشي ، وهو ما يحدث بالفعل في النهاية وهكذا تتجاذب هذه العزلة أركان متعارضان في الاتجاه ، تحتل الأولى في عامل نفسي يسجن الشخصيات خلف أسوار الذكريات وتظهر الأخرى في صورة دافع بيولوجي أسطوري يجبرهم على السعي حيثما نحو مصيرهم المحتوم

إن آفاق الحقيقة تتسع في وجود القوى الخفية وسيطرة الخيال ، مما يؤدي إلى تقاطع دائم بين التجريبي والحدسي ، فيظهر متكاملًا - في الرواية - خلال الاستخدام الحادق للرموز والتويلات والاستعارات والتجسيدات وكأن الأشياء ليست سوى سمات . والسمات تتجسد مادياً

● هوامش

وبعض من الكراهية جعلها رتد كلاً مكثرت في مشروعيها الذي سوف لويه جل كتابها . تماماً كما لو كان أبحاث لديها هو الحب .

(٣) إن التقيد ببيها حل وعلى جانب كبير من الوضوح ، ومن اللافت أن عددك . أحياناً تناظر بين ميل بويديا إلى الاستغنى في إعلام البيئة وصبيحة وسولا النشقة ، فتمتلك ميل بويديا عن هذه الحالة . لغرض : لا يتم بوجود ثالة دونده أنهم لم يوجدوا إلا في هذه اللحظة . وكذلك فإن أرو - لا لا لاحظ ستيه - أمارتا ورمكا لشاة - الا عتمة مكعب عن مشاطها . ربما لمعت اصاصب - عدها سيبب كيف كانتا جميلتين ومحبوبتين لديها .

(٤) إذ العلاقات التي نحينا باسم endogamic هي العلاقات التي تتوج بالزواج . العلاقات الـ endophilic هي تلك التي تشعب في الرواية فبد من التجارب الزنا ماخاوم لتصل إلى علاقت بين درجات مختلفة من القرابة . في - عدها - في حالة أو عده وابنة أختها [أخت]

(١) إن القسمين الأولين من هذا الفصل يتناولان رواية مائة عام من العزلة ، أتمر أعمال جاريلا ماركيز المبكرة (صدرت طبعتها الثالثة في باريس أبريل ١٩٦٨) مد طبعتها لأول سنة وحدها [وترجمها إلى الإنجليزية جريجوري وليمسا (نيويورك ١٩٧٠) ثم صدرت طبعتها الثانية ١٩٧١ في سلسلة بنجوين ١٩٧٢]

(٢) من المثير بالذكر أن كراهية أماراتا وحجب أوريليانو لبريغيبوس يشادلان من حيث التكرار اللغوي ، في حالة الانغلاق على الذات تتجلى هذه المشاعر المتعارضة في بناء مائل . وبعبارة ملاكيف كانت أماراتا تفكر فيها في التعبير . وتفكر فيها عندما يعمل جدها القصص . دائماً وفي كل لحظة وهي مستغرقة في النوم أو مسبعة كانت أماراتا تفكر في ديككا ، وكيف كان الكولونيل أوريليانو - ديدل جهود ، ماته في التركيز لتكتف وسيط قوه إر دته كي حصص الفناء لرجته وتلو فقاء - حد - عبا في منسل انتب . وخلف منائر البامد في سيب - في كل مكان ، وسعى الموسيق كتاب مذكرة بريغيبوس . إن الكاتب لا يبي - في كل تناظر الحب والكراهية عندما نصف شخص ما . إن بعدد كل تعصبات شمائر الحنارة للصابية لموت ديككا شعرت

الوقت وهو الشيخ الذي دفع بقلته خمسين أركاديو بيريتا وأورسولا إلى معادرة ريوانتا

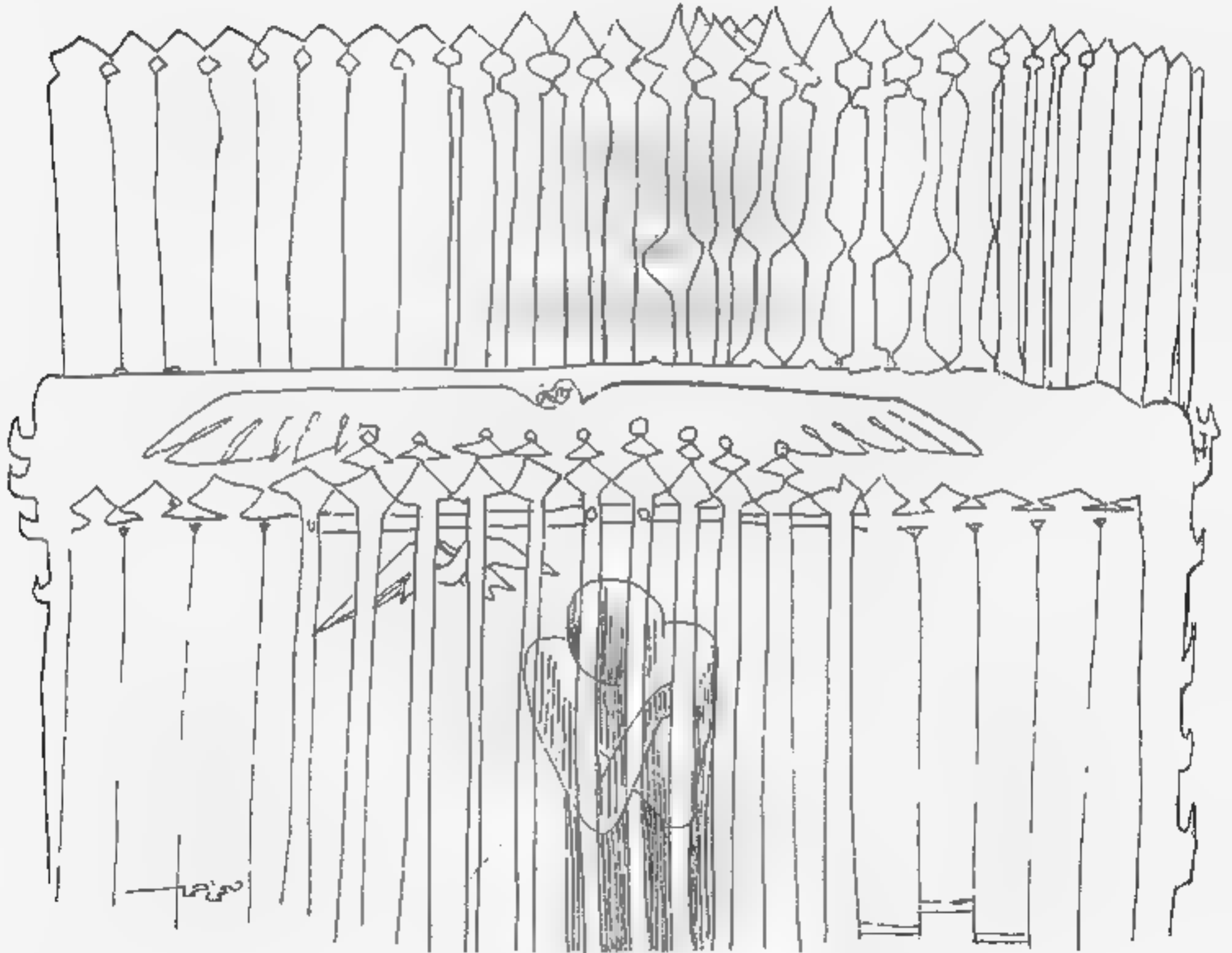
(٥) تلقى قلعة رينديروس الجبلية على جفء الموت يالغ قمارانتا كالماتلوب ، فهي على وعلاقه بانوت ،

(٨) إن عبارة dando Vultos الإسبانية قد تعني ودائر حول نفسه (المترجم)

(٩) تلك هي آلة التذكير ، وهي دافع يتأود القهقري في مواضع أخرى من الرواية ومن الحدير ملاحظة أن الرابطة التي تذكر آله أحياناً بين الأشياء والتذكير سمي آله التذكير : maquina de recordar ، ويظهر في محاولة فرنانسا ، عندما يعدم بها العبر فاصبحت وحده ، استثناء أوهام شياها مرة أخرى فترندى رى الملكة كما تصورت عنها

(٦) لقد لاحظت من مكوثهم هذه الحبيبة خلال حادثة بسيطة في ذاتها وإن أقرب في قوم يعيشون على القطر مثلهم مثل ذلك في مثلهم ، للمرة الأولى ، تعرض سبيل في قديمه ، ولقد عبروا عن مشاعرهم من رجاء عظيم ، لا يعرف أحد - يقينا - ليس نعم حدود الواقع ،

(٧) تختلف حالة شيخ بروديسير أجيلاز عن القصص التي تقترب منه في حزن



المجلس الأعلى للثقافة
الأمانة الفنية



مسابقة يوسف السباعي في نقد القصصة

تعلن الأمانة الفنية عن

فتح باب التقديم لهذه المسابقة بقسمها :

١- المقالة النقدية وكما يتبع مبررات قيمتها كل منها ١٠٠ جنيه وموضوعها

نقد أحد المؤلفات في القصة القصيرة أو الرواية ،
ويقتل عن عشر صفحات ولا تزيد عن عشرين صفحة فولسكاب .

٢- الدراسة النقدية ولها ثلاثة مبررات قيمة كل منها ١٠٠ جنيه وموضوعها دراسة لأعمال

أحد كتاب القصة والرواية أو لمرحلة قصصية أو ظاهرة قصصية
أو اتجاه في القصة أو الرواية ولا تقل عن سبعين صفحة
فولسكاب ولا تزيد عن مائة .

● يقدم الإلتحاق من ٤ فسخ على الأدلة الملتزمة إلى سكرتارية لجنة القصص
بالمجلس الأعلى للثقافة : ٩ شارع حسن صبري - الزمالك في موعد أقصاه آخر يوليو .

التفسير الأسطوري فكر النقد الأدبي

□ سمير سرحان

لدى النحاهات انتفسر الميثولوجى فى النقد الحديث بوجودها إلى نظريات كارل يونج أساسا فلا شك أن يونج يعطى أهمية كبرى للأسطورة ووظيفتها فى حياة الإنسان الفنية وهو يقول إن وظيفة الأساطير والأحلام ذات الدلالة فى حياة الإنسان ليست مجرد التطهير وإنما إتاحة قدر من المعرفة بأنفسنا ويؤمن يونج بأن الإنسان يستطيع أن يحلم ، أحلاما ذات مغزى أو معنى ، وأن «العقل الباطن قادر أحيانا على أن يكون له قدر من الذكاء والإرادة أعلى من الفهم الواعى» (علم النفس والدين - يوهانس ١٩٣٨ ص ٤٥) ودلالة هذه العارة واضحة ، فإذا كان نشاط العقل الباطن ، سواء فى حلم أو لأسطورة ليس مجرد مظهر من مظاهر الاضطراب النفسى وإنما هو - أحيانا على الأقل - دلالة على تنظيم رادى ودكى ، فإن الأحلام والأساطير تكسب دلالات معنية «واحدة» ودرجه الوعى فى الدلالة تختلف باختلاف الحكيم ^(١) والأسطورة

الذى لا نستطيع فهمه ليس لأنه مجرد واجهة تحلى وراءها شيئا آخر وإنما يساطة لأننا نعيجز عن قراءته القراءة الصحيحة :
(الإنسان الحديث فى البحث عن الروح ص ١٥) ^(٢)

وبعض الأحلام التى يصنعها يونج هى بناء رمزى متكامل ومتصور وأجزاء هذه الأحلام يتنظمها نظام دقيق طبقا لما يسميه النقاد «منطق الخيال» . ولذلك فهى مفهومه ومنسقة داخليا بالنسبة لمى بحسن التفسير . وهى بهذا المعنى - موارد للأعمال الفنية المتكاملة . ولذلك يصح دور المفسر موازيا لدور الناقد الأدبى . فحالا يكتب يونج فى تحليل حلم مسمى أنه «يتناول الدين بشكل متعمد وما دام الحلم متصفا فهو يوحى بوجود منطق من نوع معين يودى إلى معنى معين»

وقى ، أى يونج أن تفسير الحلم أو الأسطورة لا يطلب من مفسرنا - فالرموز التى يقوم عليها الحلم والأسطورة هى رموز «عامة» ويعلمه وشائعه وليست رموزا خاصة وعامضة كما يمكن أن يشادر إلى أدهانا . ويقوم تفسير يونج للأحلام على أساس احتوائها على عناصر هامة مثل الاقتصاد وتوارى الصور وبعض الرموز ، وهى تلك الأدوات مبرها التى يعتمد عليها كثير من أرباب «بعد الحديث» و تحليلاتهم الأدبية . يقول يونج ، إن العمل الفنى العظيم يشبه الحلم وهو يحدد سر هذه العظمة على النحو التالى

ولقد كان لهذا التأكيد من جانب يونج على وظيفة الحلم والأسطورة تأثير فى مجال النقد الأدبى أكبر من تأثير فرويد . وتلخص الأستاذة مود بودكين تأثير يونج فى النقد الأدبى على النحو التالى

«إن الفرق بين فرويد (لرويد ويونج) يكمن فى إيمان يونج بأن العقل الباطن له وظيفة إبداعية تجمع التفاصيل للخرقة فى كل واحد ، وأنه أثناء الحيلالات التى تنشأ فى الحياة ، سواء أثناء النوم أو الاستيقاظ ، هناك دلالات على اتجاهات وأحاط جديدة للتكيف قد تأخذ بها الذات الواعية - عندما تتأملها - وتنفى ألرها ، مسلحة ببعض اليقين بأن هذه الاتجاهات مدعومة بأنشطة العقل الباطن» (أحاط بدائية فى الشعر ، ص ٧٣) ^(٣)

وعلى عكس فرويد ، لا يعتبر يونج أن الحلم شئ يستمضى على التفسير وإنما يحمل الناقد دور المفسر عن تعبيرة يقول يونج

«إن صورة الحلم الواضحة هى الحلم ذاته وهى يمكن معاه فإذا تحدثنا عن السكر فى البول فإننا نتحدث عن السكر وليس عن مجرد (واجهة) يحق وراءها الزلال . وعندما يتحدث فرويد عما يسميه (واجهة-علم) فهو لا يتحدث عن الحلم ذاته وإنما عن عمومى الحلم . نحن لا نقول إن الحلم له واجهة مريبة إلا لأننا نعجز عن فهمه . والأفضل أن نقول إننا إزاء شئ يشبه النص

وإذا كانت لغة كارل يونغ قد أثرت في اتجاهات التعبير الميثولوجي في العقد الأدبي ، فإن الحركة الرمزية في الأدب كان لها تأثيرها الكبير في هذا المجال . فقد أسفرت الحركة الرمزية في الأدب عن اهتمام متزايد بالإنجازات الرمزية للإنسان البدائي وخاصة بالأساطير التي كان يعبّر الإنسان البدائي من خلالها عن نفسه . وقد ثبت أن هذه الأساطير ليست مجرد حكومات طفولية أو لامعقولة ، وإنما هي تعبير للحقيقة ، كما انطعت في ذهن الإنسان البدائي ، بل كانت الأساطير في كثير من الأحيان وسيلة الإنسان البدائي لتفسير الكون وفهم مختلف القوى التي تحكمه . وقد كان الفيلسوف كاسير يرى أن العقل الإنساني ليس مجرد مرآة سلبية يعكس ما سطع عليه من صور ، وإنما هو طاقة نشطة تؤثر في الواقع . يمكنه كما نتأثر به . ومن هذا المنطلق تصبح الصور الرمزية التي حتمها عقل الإنسان البدائي إسهاما منه في تفسير وتشكيل الواقع من حوله .

وكان الفيلسوف هيردر - وهو معاصر لكاسير - وإن كان يصغره - أود من قبل معرفة أن الأسطورة كانت سببا في ظهور اللغة ، وإن الشرعيا كوسيلة للمحافظة على الأسطورة والاحتفاظ لها بديناميكيتها وقبل ذلك كان الفيلسوف الإيطالي فيكو في كتابه « العلم الجديد » Scienza Nuova قد طلع علينا بنظرية مؤداها أن الأسطورة هي نوع من اللغة شعرية ، وهي اللغة الوحيدة التي كان الإنسان يستطيع أن يعبر بها عن نفسه في المرحلة البدائية من تطور البشرية ، ومع ذلك فقد كانت لغة أصيلة لها قواعدها ومفاهيمها الخاصة .

وقد توصل فيكو إلى أن اللغة بدأت أولا بالاشارة ثم تطورت تدريجيا خلال مراحل الأسطورة واللغة المحازية إلى اللغة الواضحة ذات القواعد المحددة الثابتة التي تتكلمها المجتمعات المتحضرة . وبذلك يكون فيكو قد رفع من شأن اللغة فجعلها نوعا من أنواع المعرفة . أما بالنسبة لمؤرخ العصور البدائية فإن الأسطورة نوع من أنواع المعرفة الضرورية ، ومع ذلك فهي نوع أدنى من المعرفة ، فهي عليه ظهور الحضارة

ورغم أن تأثير فيكو في عصره كان بسيطا جدا ، إلا أن كتاباته كان لها تأثير كبير في عصرنا وخاصة على الفيلسوف الحديث بندتو كروتشي

وفي العصر الحديث يعتبر إرنست كاسيرر Ernst Cassirer من أكثر المفكرين اهتماما بقضية نشأة اللغة وعلاقتها بالقوانين التي تحكم تطور الطقوس والأساطير البدائية . وفي كتابه المقام « فلسفة الأشكال الرمزية » Philosophy of Symbolic Forms (١٩٢٣ - ٢٩) يختلف كاسيرر مع هيردر في محاولته للتزج بين اللغة والأسطورة ، واعتبار اللغة نتاجا طبيعيا للأسطورة ، فهو يقول إن ظهور اللغة لا علاقة له بالأسطورة ، ويؤكد أن كلا من اللغة والأسطورة منفصل تماما ، وإن كانا نتاجا لنفس الأب ، وهو نزعة الإنسان البدائي إلى التعبير بالرمز ويربط كاسيرر بين اللغة البدائية المشبعة بالانفعالات العاطفية الحادة للإنسان البدائي ويربط ذلك بنظرية في الشعر . ولكن علينا أولا أن نعرض لما قاله كاسيرر في علاقة اللغة بالحقيقة

يقول كاسيرر إن الرموز تنشأ تلبية لاحتياجات الإنسان وأهدافه والرمز ليس جابيا من حوائط الحقيقة وإنما هو الحقيقة نفسها . وفي الرمز

هناك توحيد كاملين بين الذات والموضوع في الرمز - كما يقول كاسيرر - « علاقة يوحد وامرأج كاملين بين الصورة ، والموضوع ، وبين الاسم والشيء » (اللغة والأسطورة ص ٥٨)

ويؤكد كاسيرر أننا عندما نصف الرمز بأنه « مكان اللقاء » بين الذات والموضوع فإننا نرتكب خطأ كبيرا لأن مفهوم الذات والذات يتنمى إلى مرحلة متأخرة من تطور اللغة . والإنسان البدائي ، كما يؤكد كاسيرر ، لم يعرف هذه الازدواجية بين الذات والموضوع والتفرقة بين الذات المدركة والشيء المدرك

ويؤكد كاسيرر أن عقلية الإنسان البدائي لم تكن تفرق بين الله والأشياء أو بين الأشياء ومسبباتها . ففي عقلية الإنسان البدائي تكتسب المذركات الأسطورية العائرية أو الآلهة التي يحضرها الإنسان البدائي نتيجة لتجربته الحية مع الطبيعة - وجودا مستقرا من خلال انكلمات ، ويصبح لها كيان ثابت نسبيا . وأحيانا - كما يقول كاسيرر - يبدو اسم الإله وليس الإله نفسه هو المصدر الحقيقي للتأثير والفعالية ، وبدون اللغة لا يصبح « تحريم وتثبيت » التجربة الإنسانية ممكنا . ولا يمكن أن تتحول الطاقة الممسية إلى شيء يشبه المادة أو إلى عززون للمعاني يمكن تأمله في وقت لاحق ويربطه بتجارب ومعان أخرى عززته إلا من خلال إطلاق الأسماء على الأشياء - أي اللغة - والقدرة على صيغ واستخدام مثل هذه الرموز على ما يجعل من الإنسان إنسانا ، فالإنسان هو الحيوان القادر على صنع الرموز - وهو الحيوان الوحيد القادر على ذلك .

ومع تطور المنطق والمفكر الجدول فقدت اللغة شحنتها العاطفية واقتربت من لغة العلم . وتشبه هذه العملية عملية تجريد الخرد من اللحم حتى يصبح مجرد « هيكل عظمي » ومع ذلك هناك مجال واحد تستعيد فيه اللغة « دفقة الحياة الكاملة فيها » حتى بالنسبة للإنسان الحديث المتحضر ، وهو مجال « التعبير الفني » حيث لا تحتفظ اللغة بأصالتها الإبداعية الأولى فحسب وإنما تتجدد فيها هذه الخاصية ، ويقول كاسيرر إن الشعر لا يعبر عن « صورة العالم الأسطورية التي تتضمن الآلهة وأنصاف الآلهة ، ولا الحقيقة المنطقية القائمة على المقولات العقلانية والعلاقات المحددة ، ففهم الشعر يقف بعيدا عن كلا المجالين ، إذ إنه عالم من الوهم والخيال . غير أن الشاعر الخالصة لا يمكن أن نجد لها متعلما إلا في هذا العالم ، وفيه فقط نستطيع أن نجد التحقيق والتعبير الكاملين » .

ويحرص كاسيرر على أن يوضح أن الشاعر « الخالصة » التي يعبر عنها الفن ليست مجرد الشاعر الشخصية للشاعر ، فالشاعر البدائي في رأيه ليس مجرد إنسان يستغرق في عرس مشاعره الشخصية ، وإنما « الشاعر الخالصة » لها نصيب من الحقيقة الموضوعية . وما دمنا نعرف الحقيقة والواقع من خلال الأشكال الرمزية فإن الفن يشكل أحد حواضن التطور الذي نستطيع من خلاله أن نتعرف على الحقيقة . فالنفس ليس مجرد نسبة أو أجزاء لوقت الفراغ وإنما هو كشف عن جانب أصيل من جوانب الحياة

«أسطورة الحياة الباطنية لدى الإنسان» وهي أسطورة ملنة بالحياة والمعنى»

وبالرغم من أن كلا من كاسير ولاجر يهتم بشدة بعلاوة الشعر بالأسطورة، وبالرغم من أن كليهما يعتمد على الأسطورة في التمهية على نظريته الشكل الرمزي، فهما حريصان كل الحرص على التعبير بين الأسطورة والشعر، فتلا تقول الأستاذ لاجر

«الأسطورة والحكايات الشعبية والحكايات (التي تعتمد على الخوارق والحجيات) ليست أدما في حد ذاتها، بل ليست أدبا على الإطلاق، وإنما هي خيالات. ويوصفها خيالات فهي المادة الخام الطبيعية للفن»

وبعد كاسير ولاجر اقتحم عدد من نقاد عصرنا - خاصة في أمريكا - بجرأة أكثر موضوع العلاقة بين الأسطورة والأدب، على أساس أنه موضوع يقدم مفتاحا جديدا للنقد الأدبي. وهذه المجموعة الجديدة من المقاد هم من يطلق عليهم عادة «نقاد الأسطورة»، وهم يميلون إلى علم النفس أكثر من الفلسفة (على عكس كاسير ولاجر). وهم متأثرون أيضا تأثرا شديدا بالدراسات الأنثروبولوجية التي تمت في السنوات الخمس الأولى من القرن. وكان أشد ما أثر بهم هو اكتشاف - أو إعادة اكتشاف - أن الأسطورة والطفوس والشعر هي أشكال من التعبير الإنساني موجودة في بدايات أية حضارة وأن ما يميز الإنسان عن باقي الكائنات هو القدرة على إبداع هذه الأشكال من التعبير التي تنمو «الحالة الإنسانية» في ظلها وتأثيرها.

وقد تأثر «نقاد الأسطورة» أيضا باكتشافات علم الأنثروبولوجيا خاصة ما يتصل منها بتأكيد أنه في داخل كل منا يقع الإنسان البدائي، وأن مواطن القرن العشرين الذي يقود سيارته صاح كل يوم ويعد الصفقات بالتليفون ويستعد للوم بمشاهدة التليفزيون أو الاسماع في الموسيقى الصادرة من أجهزة الكهروية شديدة التعقيد - هذا الإنسان للعصر بعد كل ليلة في أحلامه أثناء النوم خلق الرموز البدائية للأسطورة القديمة. وهذا المعنى تبلو الأسطورة هي الملاد الوحيد أمام الشعر لكي يدافع عن وجوده أمام العلم

وتقدم الأسطورة أيضا وسيلة جديدة لدراسة قوانين الإبداع ويعطى المقاد الدس يحاولون أن يجدوا في الأسطورة مفتاحا مهم عملية الإبداع التي أهمية كبيرة للعصائص التي يشترك فيها الشعر مع العلم فالشعر منه الحلم في برامج عديدة من أهمها «التكليف» (مرج عدد من الصور النفسية في صور واحدة) «والإحلال» (تحميل عصر يندو غير هام المعنى العام في القصيدة) و«التضمين» (تركيب معان متعددة تحتضنه عن بعضها البعض تمام الاختلاف في نفس العصر حتى يحمل أكثر من معنى)

وفي كل من الشعر والحلم يتم في كثير من الأحيان تجاوز العلاقات المطقفة من خلال توارى الصور

...

ونفهم كاسير الفن على أنه - بشكل أو بآخر - النفس للعلم فالنفس يعطينا معرفة خاصة بحياتنا «الباطنية» أما العلم فيعطينا معرفة غيبتنا «الخارجية». والنفس بعد إلينا بعد العاطفي والاسجانه العاطفية وبالتالي فهو يتناقض مع المنطقية والتجريد اللارميين للعلم. ولكن كاسير يعطي العلم المكان الأول بين سائر أنواع التعبير اللغوي وذلك عندما يقول إن لعم هو «الخطوة الأخيرة في التطور العقلي للإنسان» و«أعلى درجة في الحضارة الإنسانية». ورغم أن كاسير يدافع عن موضوعية الأنواع الأخرى من العلم فهو «حتى بأن العلم أكثر شمولاً وعمقا من الفن وذلك لأنه يعتمد عوامل الشخصية والضرورة التي تشكل جانا هاما من لغة الأسطورة والنفس يقول ريبه ويليك

«رغم أن كاسير يعتبر الشعر إحياء للطاقة الإبداعية للعقل إلا أنه يدين بالولاء في النهاية إلى العقل. فبحال الحقيقة هو «الرمز العقلي المترك» أما الشعر فلها كانت قيمته لا بعدد أن يكون «علما من الوهم والخيال» (الرمزية والأدب الأمريكي)

...

ومن المفكرين الذين تناولوا مشكلة الشكل الرمزي الأستاذ سوزان لاجر التي يعتبر كتابها «مفتاح جديد للفلسفة» (١٩٤٢) «أهم ما كتب في الموضوع. وفي هذا الكتاب تعرض الأستاذ لاجر إلى كاسير فصل الشبيه إلى مفهوم التعبير الرمزي، وتعتبر أن هذا المفهوم يقدم مفتاحا جديدا لفلسفة يمكن من خلاله تفسير جميع الأسئلة والمشكلات «نكري في عصرنا وهي تقول إن بنائع الفكر العلى قد سمحت في عصرنا وبذلك فإن مبدأ التحول الرمزي Symbolic Transformation يمثل مبعدا جديدا أو قوة دافعة تمدنا بمشكلات ودوام جديد. كما أن الأنشطة الفكرية والانجذابات الفكرية المختلفة في عصرنا مثل المطلق الرمزي وعلم النفس الفرويدي وغيرها كلها تكشف بطريقة الخاصة عن أهمية الرمز وأهمية القدرة على صنته

وتتفق سوزان لاجر مع كاسير في اعتبار الأسطورة «المرحلة البدائية من الفكر الميتافيزيقي وأوله تجسيد للأفكار الكلية العامة» (مفتاح جديد، ص ٢٠١). وعندما تم للإنسان تطوير اللغة المعيرة اختفت المفاهيم الأسطورية وانتقلت الحضارة إلى مرحلة عقلانية. وتقول الأستاذ لاجر إنه قد يأتي اليوم الذي «تستند فيه الأفكار ونسلك» وعددك سوف تكون هناك رؤيا ميتولوجية جديدة» (ص ٢٤٥)

ورغم أن لاددة لاجر تربط بين الشعر والنفس عندما وبين التكبير بالأسطورة فهي ليست على استعداد لأن تعتبر الفن مرحلة طارئة في التاريخ المعنى للإنسان. بل على العكس، فالنفس بالنسبة لها هو «شكل رمزي جديد» كما كانت الأسطورة شكلا رمزيا قديما. وعندما أن الفن «در على الاستمرار» حبا إلى جنب مع الفلسفة والعلم وجميع الأنماط العليا من الفكر» (ص ٢٠٢) (١٠)

وتعد الأستاذ لاجر في كتابها «مفتاح جديد للفلسفة» من الموسيقى اعتمادا الرئيسي لتعبير الرمزي في الفن فهي تقول إن الموسيقى هي

ويعتبر نورثروب فراي من أهم نقاد الأسطورة أو النقاد الذين يستحدثون الميثولوجيا كمنهج جديد في دراسة الأدب وهو يعتبر أن اكتشاف لعلاقة بين الأسطورة والشعر يعني إمكانية تحويل النقد الأدبي إلى علم حقيقي. وتقوم نظرية فراي على أن الرموز البدائية تمثل حجر الزاوية في القصيدة وهو يؤمن بأن التاريخ الأدبي مشكلة «تام» - على حد تعبيره - سحر من قطعة البدائية إلى قطعة أكثر تعقيداً حتى يصل إلى قمة الحضارة. وبالتالي فالأدب عبارة عن «تراكم مجموعة بسيطة من الصيغ والأنماط التي يمكن دراستها في حضارة بدائية» وفي ظل هذه النظرية يصبح البحث عن رموز البدائية في الشعر نوعاً من «الأنثروبولوجيا الأدبية» تهتم بالبحث في كيفية استخدام الأدب لأنماط التعبير التي نشأت قبل ظهوره مثل الطقوس والأساطير والحكايات الشعبية.

ومن نقاد الأسطورة أيضاً ريتشارد تشير Richard Chase الذي كتب كتاباً هاماً في الموضوع بعنوان «البحث عن الأسطورة» (١٩٦٩) وتقوم دراسة تشير على أن الشعر والأسطورة يلبي كلاهما نفس الاحتياجات الإنسانية ويمثل فيها نفس نوع البناء الرمزي كما أن كليهما يسبح في تمثيل التجربة بنفس نوع المروية والدهشة السحرية فيؤدي كلاهما نفس الوظيفة في التطهير.

وتختلف تشير اختلافاً تاماً مع القائلين بأن الأسطورة هي أصل لأصل - نوع من أنواع العقيدة. وفي هذا يصطدم تشير بأراء فلاسفة الشكل الرمزي مثل كاسيرر ولاجر الذين يؤكدان أن العقيدة جزء من الخيال الأسطوري. أما «تشير» فيقول إنه لا توجد أية علاقة بين العقيدة والشعر (والأسطورة).

...

وقد أدى هذا المنظور الجديد للأدب من خلال الأسطورة إلى عودة الاهتمام بالرسالة التي يفصح عنها العمل الأدبي ودراسة شخصية الأديب لإلقاء الضوء على عمله الأدبي. فالنقاد ليزلي فيدلر Leslie Fiedler مثلاً يختلف اختلافاً شديداً مع اتجاهات النقد الحديث، تلك الاتجاهات التي تركز على موضوعية الفن وعدم تعبيره عن شخصية الفنان، مما يؤدي إلى التركيز على تحليل القصيدة في ذاتها، دون النظر إلى الخصائص التي أدت إلى كتابتها وفيدلر، على عكس أصحاب هذه الاتجاهات، يؤكد أهمية دراسة شخصية الشاعر والمخاطبة الفكرية التي يدخل في صلب القصيدة بكل ما يتصل بذلك من رموز بدائية تدخل في مجال الأساطير وهو يؤمن أن أية قصيدة عظيمة لابد أن تدخل في نسجها عناصر من الأسطورة والرموز البدائية ولذلك لا يمكن دراستها في ذاتها بمعزل عن البحث في هذه المصادر.

وفي نفس الوقت فإن لابد أن ينسج كيميه استحضار الشاعر لرمز البدائي وكيف عبر عنه من وجهة نظره أو طعمه بطائفة الشخصيات، كما يجب عليه صراحة دراسة شخصية الشاعر نفسه وليس القصيدة فقط وهو يقول إن الشاعر قادر على أن يأخذنا في رحلة «إلى جوهر عقده الباطن حيث يتحد معنا جميعاً في حضرة آلهتنا القدسة وأبطال الحوادث الذين يعتقد أننا لم نعد نصدق في وجودهم».

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه بعد استعراض هذه المجموعة من الآراء.

هل استطاع نقاد الأسطورة هؤلاء أن يجدوا معاناً جديداً لتحليل الأعمال الأدبية من الواضح أن هناك تناقضات كثيرة في مسح المساواة بين الشعر والأسطورة والحلم. كما أن هناك خلافات حادة بين أصحاب هذا الأسلوب نفسه فنورثروب فراي مثلاً يصر على استقلال القصيدة عن شخصية الشاعر، وتشير يعتبر القصيدة مجرد تعبير عن مهبة الشاعر. ولا يكنى - كمسح نقدي لتحليل القصيدة أن يقول الناقد - مثلاً - إن القصيدة (أ) تستخدم الأسطورة (ب) بشكل هي جميل بينما القصيدة (ب) تستخدم نفس الأسطورة (ج) أو أن الأسطورة (س) متعددة الدلالات والمعاني وبالتالي فهي إذا استخدمت قد تصنع قصيدة عظيمة.

أما على الناحية التحليلية فأما مثلاً مسح الأستاذة مود بودكين في كتابها الشهير «أنماط بدائية في الشعر» وفيه تقول إن الأنماط البدائية في الشعر هي الصور البدائية التي تتكرر في شعر القديم والحديث مع مثل صور الكهف العاصم أو الهائم على وجهه مضاداً لشعور «يذهب أو صورة الحج أو حبة القمح المدفونة إلى آخر هذه الصور وفي حينها للتصايد على أساس من هذا المنهج نجد الأستاذة بودكين تقرر من الرموز وبأ القصيدة والرموز كما ترد في الحياة القبلية البدائية وتطبق اكتشافات علم النفس وعلم الأديان المقارن لإثبات هذه المقارنة. واجهت لدى قاستح الأستاذة بودكين جهد علمي ضخم بلا شك يستطيع من كثير من مصادر المعرفة، ولكن يظل السؤال قائماً - هل يقرم هذا الجهد أسلوباً ثورياً في النقد الأدبي؟ إن نقاد الأسطورة - في مدحهم الشديد هذا - يحاولون أن يربطوا: الأدب بالأعماق السحيقة لنفس البشرية الضاربة بجذورها في الرموز التي خلقها الإنسان البدائي من خلال الأساطير والطقوس... ولكن الثابت - حتى الآن - أنهم يتقاعدون عن المجال المحدد للنقد الأدبي كوسيلة لتحليل وتقييم الأعمال الإبداعية ويقتربون أكثر من الفلسفة تارةً وعلم النفس والأنثروبولوجيا وغيرها تارة أخرى. ولكن نظل محاولتهم لفهم الأدب قديمة وحديثة من خلال الأسطورة والأشكال الرمزية مثيرة ومفيدة في فهم الإنسان عموماً وليس العمل الأدبي وحده.

● هوامش

- ١ - علم النفس والتاريخ - ص ١٢٨ - د ٢٥
- ٢ - كتابنا في الأدب - ص ٧٣
- ٣ - د - الأدب في البحث عن - د ١٥
- ٤ - علم النفس والتاريخ - ص ٢١
- ٥ - الأدب والتاريخ - ص ١٨٢
- ٦ - الأدب والتاريخ - ص ٥٨
- ٧ - الأدب والتاريخ - ص ٢١
- ٨ - الأدب والتاريخ - ص ٢١
- ٩ - الأدب والتاريخ - ص ٢٥
- ١٠ - الأدب والتاريخ - ص ٢٦



دار الفكر العربي

مؤسسة مصرية للطباعة والنشر - لصاحبها: محمد محمود الخضري

جلد

الإدارة : ١١ شارع جواد صني - القاهرة
المكتبة : ١-٦ شارع جواد صني - القاهرة
٧٤٦٤٢٣ - ٧٥٠١٦٧ - ١٣٠١٣ القاهرة

تقدم مجموعة مختارة من أحدث إصداراتها
اسم الكتاب المؤلف

٩, -	١- قصصنا الشعبي	د. نبيل إبراهيم
٣, ٥٠٠	٢- الشعر العربي المعاصر	د. عز الدين إسماعيل
٤, ٧٥٠	٣- التفسير الإعلامي للأدب العربي	د. محمد عبد الحليم فخامي، د. عبد العزيز شرف
١, ٤٥٠	٤- تطور الرواية الاجتماعية	د. محمد عبد الحليم فخامي
٣, ٥٠٠	٥- المسرح الأملاي	المهاشوق قاسم
١, ١٠٠	٦- المرأة في حياة مشاهير الرجال	د. عز الدين فخار
١, ٥٠٠	٧- الطفل الموهوب	د. محمد عبد الحليم فخامي
٣, ١٠٠	٨- آفة الهارب	د. ناهد كركي
١, ٤٥٠	٩- تعلم كيف تتذكر	ترجمة: أحمد فنيهم
١, ٧٥٠	١٠- رسالة كوكب	د. أحمد مدحت
٤, ٠٠٠	١١- صناعة السنين	د. محمد العشري
٤, ٥٠٠	١٢- النظام المحاسبي الموحد بالملحق	عبد اللطيف مازن، كاموريس وسيلي، فتاوى العشري
٥, ٠٠٠	١٣- دعائم الحكم في الشريعة الإسلامية	د. محمد إسماعيل البدوي
٣, ٠٠٠	١٤- الخطابة .. أصولها وتاريخها	الإمام محمد أبو زهرة
٣, ٠٠٠	١٥- تاريخ الجدل	الإمام محمد أبو زهرة
٤, ٠٠٠	١٦- الاتصال بين عالمين	ترجمة: د. رؤف عبير
١٤, ٥٠٠	١٧- مفصل الإنسان روح لا جسد	د. رؤف عبير
٣, ٠٠٠	١٨- عسر بين الخطابين	عبد الكريم الخطيب
٤, ٠٠٠	١٩- الفلسفة الصوفية في الإسلام	د. عبد القادر محمود
٣, ٠٠٠	٢٠- التربية ومشكلات المجتمع	د. عبد الفتاح عبور
٣, ٠٠٠	٢١- فلسفة التربية الإسلامية في القرآن	د. أحمد أبو المينين
٤, ٥٠٠	٢٢- معجم مصطلحات التربية والتعليم	د. أحمد زكريا بوي
٥, ٠٠٠	٢٣- الأمين العام لجامعة الدول العربية	د. عبد الوهاب النكت
١٠, ٠٠٠	٢٤- مبادئ القضاء الشرعي (جزء ١)	أحمد نصر الجندى
٢, ٥٠٠	٢٥- عالم الطائفة الشيعية	مهندس شمس الدين عامر

المنهج الأسطوري

مقارن

□ فريال جبوري غزول

يبلّغ المأزج الأسطوري نابضاً متدفقاً في شعرا المعاصر وإن اهتمت
لتفكيرنا أحياناً عن الأساطير. ونستعيد هنا تساؤل ماركس الذي بطر
لفسفة استمرار تدفق الأسطورة في عصر التكنولوجيا الصناعية الذي
يختلف جذرياً - بحكم بيئته الاقتصادية والاجتماعية - عن المجتمع القديم
الذي أبدع لنا هذه الأساطير^(١) والحقيقة أننا لو راجعنا الواقع الثقافي
المعاصر لرأينا أن الأسطورة ما زالت تلعب دوراً مهماً في هذا الفكر، وأن
المناظرة حول ماهيتها ما زالت قائمة. لقد استخدم ألبير كامو مثلاً أسطورة
سيريف للتعبير عن فلسفته الوجودية^(٢) كما استخدم فرويد أسطورة
أوديب عبثاً لظاهرة نفسية في كتابه «ما فوق مبدأ اللذة» استعان
بأسطورة إغريقية عن أصل العشق^(٣) (ذكرها أفلاطون على لسان
أرسطوفان في كتابه «المأدبة») إن الأدب المعاصر من كوكو وجويس
إلى إليوت والسباج لا يخلو من توظيف واسع للأساطير. فالحداثة على
الرغم من نزعتها «العلمية» ما زالت تقف منيرة أمام الأسطورة
وتسرحها كلها مسحت القرصة

السماوات سراويل، يتدفقن عن حاضرة النهر الخيالي

محمد عفيف مطر

«وتوضأت عاء الخلق»

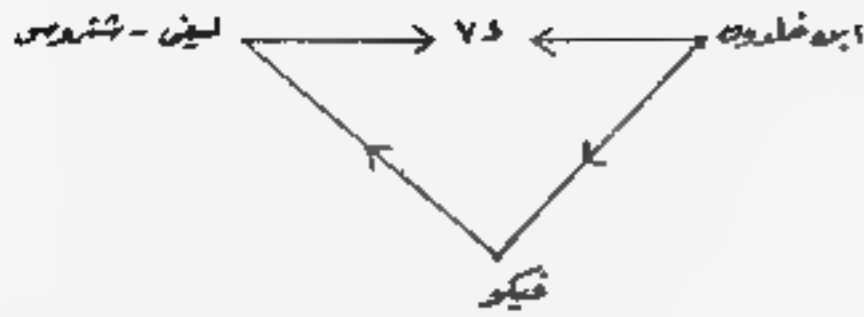
مظفر النواب

مهجورة - أما لقي - شروس فقد ادعى بعض أن حاحه يكس في
إثباته - وأنه يسي أسلوباً إلى المدرسة البربرية^(٤) وسجود أعمال
هذين المفكرين من التلاعب اللغوي والحداثة الإنشائية للتوصل إلى
مبهماتها وموقفها من الأسطورة

وود قبل التحول في صلب الموضوع أن يعرج كتابين عن الأسطورة
أحدهما بالفرنسية بعنوان «الأسطورة»^(٥) والآخر بالإنجليزية باسم
العنوان - ويشمل الأخير قائمه بالمراجع الهامة^(٦) وهما أحدث مدحبي

بعد توقف مفكرين كثيرين من حاميستا فيكو وكلود ليفي - شتروس
أدام الأسطورة وقصة نابل وحث - وظلما معجبي أسطوريين هامين
نحاول أن نقارن بينها في دراستنا هذه وبين ما فيها من توازن وتناهي
وكل منهج يتعمق مفهومها معيماً لموضوعه فالمهج أكثر من قالب بقل -
لأنه يفترض منطوقاً محدداً هو مادته - ونحن نحاول أن نواصل إلى
منطوق فيكو وسبي - شتروس نحو الأسطورة غير ما كتباد - وهما يسيران
تأساليب يشابه معقده ومصطحات فنية خاصة - فتر فيكو أستاذ
سلاعه اللاتينية معرق في معرب غريبة وكثير مشحونه بدلالات

هذا الموضوع كما اننا نرى أهمية مقابلة منهجية فيكون وليق - شروس
موقف ابن خلدون من الأسطورة ، وذلك لأنهم يمثلون ثلاثاً يتقابل فيه
ابن خلدون بلي - شروس ويتوسط فيكون بينهما . ومن الطرف أنه
الوسط حتمياً وتاريخياً ومنهجياً كما نرى المثلث والجدول التالي



المفكر	الموطن	القرن	المزلف الرئيسي	الغاية	المجس الأدبي
ابن خلدون	تونس	١٤	كتاب العمر	قواعد الفعل الإنساني الجماعي	التاريخ
فيكو	إيطاليا	١٧-١٨	العلم الجديد	قواعد الفعل والفكر الإنساني الجماعي	التاريخ والأسطورة
ليبي شروس	ألمانيا	٢٠	البيولوجيات	قواعد الفكر الإنساني الجماعي	الأسطورة

«وقد عذ أهل النظر من اللطاع في الخبر استحالة عدول اللفظ
وتأويله بما لا يقبله العقل»^(١١)

ويمكن عند قراءة المقدمة أن ابن خلدون لا يكلف نفسه
تأويل الأحاديث الخرافية ، وإنما يكتفي بقواعد عقلانية . فغير بين
الأسطوري والتاريخي ، أو بين الخرافة والحقيقة ، لأن اهتمامه ينصب على
تنقية التاريخ وتطهير أخباره من الشوائب التي تلحق به ، والتي يمكن
ردها إلى الصنف الإنساني .

(أ) فيكو

إن كتاب فيكو : «العلم الجديد» (١٧٢٥) «^(١٢)» . يكاد يكون
حدثاً تاريخياً لأنه يحوي في ثناياه على مقولات لم يتوصل إليها المفكرون
إلا بعده بأجيال ، كما أن صاحبه الذي قصى حياته في نابولي كان «سمرلا
عن التيارات الأوربية الفكرية» وهذا تكون ريادة منه من تأمل
مردى وبحث شخصي لا مثيل لها في تاريخ الفكر الأوربي ، إلا أنه
بتمرسه للاجتماع الإنساني ومحاولة استقراره وقواعده ومنهج الذي يجمع
بين الإمبريقية والتاريخ والفلسفة بالإضافة إلى توارده فقرات في كتابه
مماثلة لما جاء في مقدمة ابن خلدون يجعلنا نعتقد أنه قد اطلع بشكل قد لا
يكون مباشراً على فكر ابن خلدون كما ألمح إلى ذلك صبرى حافظ في
العدد السابق من «مصول»^(١٣) .

ويمكن أن نلخص عطاء فيكو الفكري بأنه ربط بين الجمال والتاريخ
وبين الأشكال الأدبية والمختص ، وأنشأ ما سماه أوربا بالتاريخية الجمالية
Aesthetic Historism . وقد يصعب علينا اليوم أن ندرك قيمة هذا
العطاء ، لأننا نؤمن إيماناً عميقاً بأن القيم الجمالية مرتبطة بحضارات تاريخية

إن موقف ابن خلدون من الأسطورة واضح ، على أصل من مقدماته
بمعنا «في فصل علم التاريخ وتحقيق مبادئه» يدعو ابن خلدون إلى
التخلص من العاطفات والتهويلات والخرافات التي قد ينجس بها البعض
حراً يمكن درجته في علم التاريخ . فهو يرفض هذه الزيادات ويدعو
إلى تمحيص الأخبار التي قد يصاحبها انحراف . أو تشيع ، أو عملة ،
ويقول : «ولا يلتفت إلى عوالم العامة منهم»^(١٤) . ويرجع ابن
خلدون هذه المزيادات والإضافات على التاريخ إلى أنها رعة في الإنسان
«وما ذلك إلا لولوع النفس بالخرائب وسهولة التجاوز على الحقائق»^(١٥)
وابن خلدون يرفض كل خبر وأو موضوع فيقول : «فلا تظن بما يلقى
إليك من ذلك وتأمل الأخبار واعرضها على القرائن الصحيحة يقع لك
تمحيصها بأحسن وجه والله المأدب إلى الصواب»^(١٦) . ويذكر ابن
خلدون ما يشابه بعض المفسرين في تفسير سورة الفجر عن إرم ذات
العمد كمدنية ذات أساطين وما يلحقونه بها من رواية مطولة ، واضعين
عظمتها وقصورها الذهبية وأساطينها الزبرجدية ويرجع هذا التصريح
للإنسان في لعبة ذات العباد .

«ومعهم يقول إنها دمشق بناء على أن قوم عاد ملكوها وقد ينهى
المذبان بعضهم إلى أنها غالية وإنما يكثر عليها أهل الرياضة والسحر ،
مراعى كلها أشبه بالخرافات . والذي حمل المفسرين على ذلك ما
انقضت صراحة الإعراب في لفظة ذات العمد أنها صفة إرم وحملوا العمد
على الأساطين فحين أن يكون بناء وشرح لهم ذلك قراءة ابن الزبير عاد
إرم على الإضافة من خبر قنوب»^(١٧)

وبصر ابن خلدون أحداث ما يسميه بالخرافة المستحيلة إلى أن
لرأسته هو التهويل وليس الحقيقة وهو يرفض أي خبر لا يقبله العقل
حرفاً أو تأويلاً

أو ثقافات مختلفة ، ولكن الوضع كان معياراً في زمن فيكو فيكون فالحرب
لكلاسية ويحياتها في عصر النهضة قد أدى إلى اعتبار قيم الحلال قيماً
ثابتة لا تتغير ، وهذا بدوره خلق نوعاً من الدوجماتية . ثم كانت بدايات
الحركة الرومانسية في نهاية القرن الثامن عشر هي ألمانيا وسيرت المعايير
فصار الفولكلور مصدر العقيدة الإبداعية وقد سبق فيكون الرومانسية إلى
ذلك المطور إلا أنه اختلف معها في مفهومه للحيال . فقد رأى فيكون أن
الحيل هو إرادة تشكيل وليس تحرراً كما ادعى الرومانسيون ^(١١)

ورما كان هذا مدحلاً لهم الاهتمام الذي يلاقيه فيكون - هذه
الأيام - فهو يجمع بين موقف الرومانسيين الراصين وبين فلسفة بيته
(الإرادة) والفكر البيوي (التشكيل) كما أنه سبق ماركس في التركيز
على دور الإنسان وصراع الطبقات في صبح التاريخ ، هذا بالإضافة إلى
أن أسلوبه معقد ومضطرب مما يسمح بقراءات متعددة .

(وأهم ما قام به فيكون هو الفصل بين الطبيعة والثقافة ، أي بين
الكون والإنسان أو ما سماه بعالم الطبيعة *il mondo della natura*
وعالم الأمم *il mondo delle nazioni* فهو يميز بين عالم من خلق الله (عالم
الطبيعة) وعالم من صنع الإنسان (عالم الأمم) وعند فيكون قناعة بأن
الإدراك متعلق بالخلق ، وأن الإنسان لا يفهم إلا ما كان من صنع
وعبه يصبح عام للأمم مدركاً ويستعصى الكون على فهم الإنسان
وعالم الأمم هو تاريخ البشرية . لأن فيكون استثنى بعض المال من هذا
التاريخ الإنساني . ونرجح أن سبب ذلك يعود إلى تحفظ فيكون فيكون
ومراعاة منه للسلطة الكنسية التي كانت تقول بمحسوس التاريخ للإرادة
الإلهية .

ربما أن التاريخ من صنع الإنسان ، وهو حصيلة أفعاله - كما يقول
فيكون - فهو ليس الإنسان أو يفهم هذا التاريخ أو يسترجعه ويتذكره حتى
يتوصل إلى معرفته ومعرفته أسسه وقواعده . وكتاب العلم الجديد محاولة
طموحة ومشروع دقيق لاستعادة هذا المأوى العائب في ثياب الذاكرة
الإنسانية . هكذا كان ابن خلدون يبحث عن قواعد التاريخ والاجتماع
الإنساني بعد هزيمة الروايات التاريخية والتخلص من الإضافات
والانحرافات والشوائب ليتوصل إلى مادة ثابتة يصح التعامل معها فإن
فيكون يبحث عن قواعد التاريخ والاجتماع الإنساني بعد استرجاع ما صاغ
أو يفرض ليتوصل إلى مادة مكتملة تصلح للاستقراء . ويمكننا تلخيص
انجاسها بأن ابن خلدون يسعى إلى التجميع والتطهير وفكر إلى التجميع
ولتشكيل قبل البدء بالتصوير ، وكل منها بطريقة الخاصة يبحث عن
الأصول وقد أدار بين حدود الأساطير والخرافات لأنه رأى فيها تزييناً
لواقع وبطلياً لمحمد . أما فيكون فقد رأى في الأسطورة حقيقة
مستترة وتاريخاً معلماً كرمس حياته لاستكشافه

وبما لأحدل فيه أن فيكون قد تعامل مع التاريخ عبر عمار إنسان فهو
يرى لمراحل التاريخ ثلاثة مصورة نحو عصر - كما فعل ابن خلدون مره
قته - وهو كثيراً ما يتحدث عن المرحلة الأولى من تاريخ البشرية وكأنها
مرحلة الطفولة . وقد طس فيكون ثلاث قواعد عند تفصي ماضي البشرية
العار وصفتها الدائبة

- الرجوع إلى التاريخ القديم وأوائل الوثائق التاريخية والملاحم
الشعرية بما في ذلك المصرية والآشورية والإغريقية وغيرها

- التنقيب عن المعنى الایتمولوجي المهجور في الكلمات للرجوع إلى
أصلها أي كما كانت تستعمل سابقاً .

- الاستعانة بتصرف الأطفال وطريقتهم في التعامل مع عالمهم
الخارجي للتعرف على مرحلة الطفولة البشرية .

ولابد أن تشير قبل الدخول في مراحل فيكون إلى نقطة إن أن كتابه
« العلم الجديد » لا يخلو من تناقض وإطباب وتكرار ، فضلاً عن فيكون
المرحلة الأولى من تاريخ البشرية بأنها مرحلة تستخدم لغة صامتة ثم يشير
في سياق آخر إلى أمور تفترض وجود عناصر من اللغة المطبوعة - كما أن
المرحلة الأولى والثانية كثيراً ما تختلطان في ذهنه وهما ترتبطان بالمرحلة
الشعرية من الفكر الإنساني .

ويربط فيكون بين المراحل التاريخية والأساليب اللغوية ، فلكل مرحلة
لغتها المميزة في التعبير (وسأكتفي بالإشارة إلى رقم الفقرات من كتاب
« العلم الجديد » التي استقيت منها معلوماتي) . يرى فيكون أن هناك ثلاث
مراحل في تاريخ البشرية تتكرر بشكل دوري .

المرحلة الأولى ويسمى مجازاً بعصر الآلهة حيث كان البشر يعاشر
« الآلهة » ويتحدون عندهم ويعتمدون على الإلهام الإلهي في تصريف
أشورهم . وأقول إن تسمية فيكون مجازية لأنه يقول في سياق آخر إن هذه
« الآلهة » إبداع الفكر الإنساني البدائي . ويشير هذا العصر بلغة صامتة
تعتمد على الإشارات أو تلوح بأشياء مادية لها علاقة بوظيفة وطبيعة
ومباشرة بالأعمال المصودة . وفيكون يسمي هذه اللغة التي يطلق عليها
الصمت باللغة المقدسة ، أو اللغة السرية ، لأن فيها توصلاً صامتاً ،
ويرى أنها تناسب الطقوس الدينية حيث تكون الممارسة أهم من مناقشة
وتكون الكتابة في هذه المرحلة هيروغليفية ، أي صورية مقدسة ، كما
يربط فيكون بين المرحلة التاريخية ومؤسسات العصر وبوع حكومته
وشريعته ، فيرى أن التصوف الديني يسود عصر الآلهة وفيكون يكون اشعراء
الدييون حكماء العصر ، يفسرون غموض « الوحي » وإلهامه .

المرحلة الثانية أو عصر الأبطال حيث حكم فيه بشر متميزون عن
البقية في مؤسسات أرستقراطية ، وفيه تكون اللغة مزيجاً من الإشارات
والكلمات المنطوقة ، وفيه تستخدم الرموز والصور والتشبيه ويمكن إطلاق
الرمزية على لغة هذا العصر المكتوبة ويتم هذا العصر بالشرع « البطولي » ،
حيث تفسر الشريعة تفسيراً حرفياً

المرحلة الثالثة أو عصر البشر حيث توصل الناس إلى الاقتناع
بمساواتهم وأصبحت مؤسساتهم شعبية . وهذا العصر يتميز بكلمات
متواضع ومتفق عليها ، ويتحكم فيها البشر تحكماً مطلقاً . وتستخدم هذه
اللغة في مس القوانين ، وفيها تكون اللغة المكتوبة أعجوبة ، وتستخدم
لأغراض حماية وعادية . وفي هذه المرحلة تم المساواة بين البشر
ويتوصل الناس إلى قوانين عامة تسيّر حياتهم

١ - الأسطورة

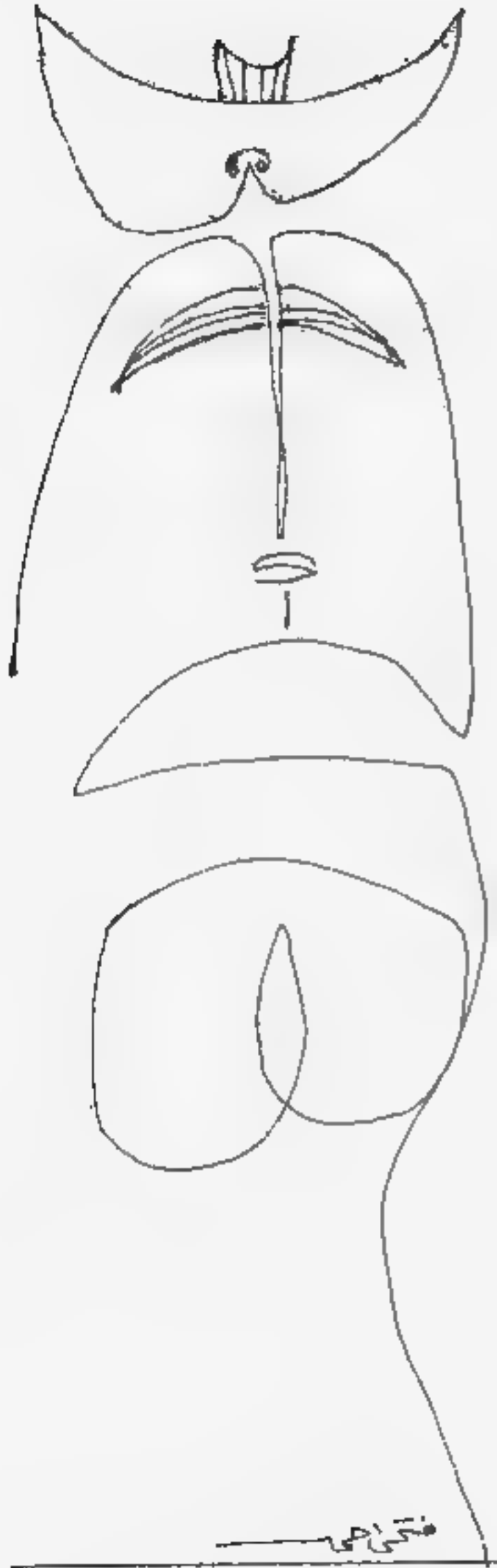
نقد ركز فكيكو دواسته على المرحلتين الأولىين حيث تميزت اللغة بطفافة شعرية فقدت في المرحلة الأخيرة ، ويذكرنا هذا الكلام بالتمييز الذي يقوم به الميثويون ، وبصورة خاصة ياكوبس وريفانير ، بين استعمال اللغة في الكلام العادي وبين استعمالها لمرس أدبي ، ذلك أن فيكيكو يرى أن البشر في عصورهم الأولى - كانوا شعراء بالضرورة وتكلموا بصور شعرية ، مما يعصب فهمه في الوقت الحاضر ، لأن الإنسانية المتحضرة قد فقدت هذه القدرة ولكن الإنسان في عصر الآلهة والأبطال كان يشخص الأشياء ويمي الحوادث ويحمد الآلهة ، وهذه الشخصيات الآلهة والبطولية والحيوانات والوحوش الخرافية كانت تشكل لأساطير حقيقية يزمن بها صانعها الإنسان البدائي ولا يفسرها مجازية ، فقد كانت أحادية المعنى في نظره (فقرة ٣٤)

ويرى فيكيكو أن الأساطير والحرفات لا تبدع إلا بخيال قوي لا يقع عليه إلا عدد من يتسمون بصعف فكرهم المطلق ولو تأملنا ملياً ما يقول فيكيكو وجدنا أنه يربط بين الأسطورة والخيال الشعري من جهة ، وبين الخيال الشعري ولفظ اللغة التعبيري من جهة أخرى : فهو يرى أن الخيال الشعري تعويض لعدم قدرة اللغة على التجريد الفلشي في عصر الأبطال وما قبله ، وكما يقول كروتشه فإن نظرية فيكيكو عن الأسطورة مرتبطة بنظريته عن الشعر ، بشكل يجعل من الصعب التحدث عن أحدهما بدون التطرق إلى الآخر. ^(١٤)

بعد أن شرح فيكيكو المراحل الثلاث بسمايتها ولفظياً وتبرائتها بالكتابة رجع إلى الأصل الذي حدث الإنسان على التخيل الشعري المرتبط في ذهن فيكيكو بالأسطورة ، فهو يرى أن التخيل يبدأ بالجهل وعدم المعرفة الذي يستدعي الدهشة والمصول ، وعندما لا يقدر الإنسان على فهم الأشياء والظواهر فهو يسقط عليها صفاته ، لأن يجعل من نفسه مرجعاً عند غياب المعلومة - كما يقول فيكيكو - وهكذا يبدأ الشخص والتحسيد فالأسطورة تعتمد على الخيال الشعري وهو ليس أكثر من إسقاط إنساني والسرد الأسطوري ليس أكثر من تاريخ شعري .

ويرى فيكيكو أن الأسطورة الأولى التي أبدعها الشعراء المديون هي أعظم الأساطير إطلاقاً ، وهي أسطورة الإله الملك وأب البشر والآلهة . عندما رشح العالم بالبرق والصاعقة ، وهي صورة مريضة ومزورة إلى درجة أن الدين أبدعها آمنوا بها وقدسوها فقد فسّر الرجال البدائيون الذين كانوا يتكلمون بالإشارات المبروق والمصواعق على أنها إشارات من الإله الأكبر ، جوف Jove ، ولهذا - يستطرد فيكيكو - نجد أن الكلمة التي تعني «إشارة» Nunc قد أصبحت تعني «إرادة» ~~will~~ أو بالتحديد الإرادة الإلهية (فقرة ٣٧٩)

وهذا مثل من أمثلة إيتيمولوجية كثيرة يستعين بها فيكيكو لإثبات نفسه . لقد تصور الإنسان البدائي أن الإله الأكبر تكلمه بالإشارات . وأن ظواهر طبيعية هي لغة الإله الخاصة . وهذه اللغة يمكن فهمها من خلال التشكهن الذي سمي بالدين أو التيولوجيا عند اليونان وقد



اكتسب هذا الإله صفات الأحسن أو الأقوى ، والأعظم لكثير جسده المتحلل في السماء . وقد لعب ما عطف عندما خضع الإنسانية من اهلاك بالبرق . وهكذا تراكمت صفات الإله «جوف» وصيغ فيكيكو أن لكل الأنتم إلهاً - أباً مما يدل على أنه جامع مشترك خيالي . وهنا يجدر بنا أن

مد كرس الحقائق - عند فيكو - حقائق إنسانه وكلها اتفقت بجاعات مختلفة عن شيء أو فعل معين ، فهذا دليل قاطع على حقيقة الشيء أو الفعل ، وفيكو يرى أن هناك ثلاث حقائق جوهرية أن كل الشر يشارك في ثلاث : ارواح ولدين والدم (فقرة ٣٦٠) ويدون العمل الرئيسي في بداية الأدب (غير المرفة) هو الخوف خوف الإنسان من القوى الخفية وهو خوف داخل أكثر منه خوفاً من الأحرار ويرتبط به هذه الأدب بالتكهن - ونعنيها خفوس التصعبة التي تقدم عرض لتعرف على إله الإله من علامات مشرد أو مدرة وهكذا كانت بدايات الشعر والأساطير التي جعلت من المادة روح ومن السماء الدوقه بها . وهكذا كان الشعراء للشولبين الحفصيين عن الأدب

لقد مر فيكو بشاة الأسطورة والشعر بإرجاعها إلى عامل حتى انعماني ، ودفع الإنسان الجاهل إلى تمسك وتشخيص الظواهر الطبيعية مسقطاً عليها إنسانيته . وهنا تتوقف مرة أخرى لسجل نشأها آخر بين فيكو وانتراث العرف حيث يمكن ربط كلمة الشعر بالشعر والأحاسيس والاصعبات ، مع العلم أن معنى «الشعر» Poesia, Poetry, Poésie مشتق من الأصل الاغريق الذي يعني خلق أو الصنع

لقد احتلف فيكو في فهمه للأسطورة - كما سبق أن سا - مع النظرية الفائلة بأن الأسطورة تحريف للتاريخ وحرقة إصافية ، زيت م حوادث واقعية ، كما أشار بن حيدر وكما قال كليريكوس Clericus وكان الأحرار معروفة عند فيكو كما رخص فيكو تصوير الأسطورة على أنها حقيقة فلسفة معقدة ومجيدة عمداً كي يصرها من قبله بيكن Bucan الذي قال بأن الأسطورة مستويين ، طاهري لاعتلال وباطلي فلسفي . لقد اعترض فيكو على هذه الشاية وقال بأحادية المعنى وأكد أن الأسطورة تاريخ بدائي يمتد أصحابه حقيقة فيمر لنا رمزياً بداية التعامل مع الظواهر الطبيعية ، أي أنها - أي الأسطورة البدائية - مصدر تاريخي عند لأويل

٢ - الشعر

إن نظرية فيكو عن الأسطورة تتشاكل بنظرية عن الشعر كما سبق أن أشرنا - ولكن يظل الشعر معرفة خيالية والأسطورة معرفة شبه خيالية عند فيكو - كما يقول كروتشه

فالشعر عند فيكو ليس كالأولاً وإنما عملية رئيسية في الفكر الإنساني . فقل أن يكون العقل مستعداً للفكر الفلسفي يكون قادراً على التفكير الخيالي ، أو الإدراك عبر صور شعرية ، فالعروض يسبق البصوح العكسي ، وقبل أن يتكلم الإنسان يعني ، وقبل أن يتحدث بدأ نظم شعراً ، وقبل أن يستخدم المصطلح الفني يستخدم الرمز وفي رأي فيكو أن الشعر هو المقابل العكسي للميتافيزيقا التي تحرد الإنسان من حبيته بينما يعمره الشعر بالحيات . ويرجع فيكو استعمال الرمز إلى عرض إتراء

اللغة . ومن الرمز تتطور المحاز وثلاثة الدلالة في عصر متأخر ، فيصبح البطل الأسطوري عوليس أكثر من بطل حكيم يصبح شخصيه لرمز إلى الحكمة ، كما يصبح أجيليس Achilles رمزاً للشجاعة

ويحدث فيكو - في الجزء الثاني من الفصل الثاني من كتاب الدلم الحديد - عن المنطق الشعري وهو يبحث فيه عن العلاقات التي تحكم الخيال الشعري . وقد عرف فيكو هذا المنطق بقصده على أنه العلاقات التي تحكم المعنى وقد قارن بين المنطق الشعري والميتافيزيقا وهي العلاقات التي تحكم الوجود ، وما يقصده فيكو بالمنطق الشعري هو الصور الشعرية التي تحقق المعنى .^(١٧)

بدأ فيكو بحثه في المنطق الشعري باستعادة نظريته التطورية في مراحل الفكر الإنساني . وبأسلوب لا يخلو من النصف التأويلي والانتقائية الذاتية يتوصل فيكو إلى فرض رؤيته . بوصف فيكو «علاقة بين ثلاثة مفاهيم هي : اللوجوس logos والأمثلة fabula والأسطورة mythos فيقول إن الكلمات الثلاث متماثلة في المعنى ، لو رجعنا إلى أصولها فكلمة المنطق Logic المأخوذة من لوجوس كانت تعني أمثلة fabula ، وهذه الأخيرة كانت تسمى بالأسطورة عند الاغريق ، وكلمة الأسطورة mythos هي الأصل الإيتولوسي الذي اشتقت منه كلمة الصمت باللاتينية mutus ، ومن استقصاء أصل الكلمات هذا الشكل يوصل فيكو إلى أن اللغة كانت في الأصل لغة صامتة . أي أنه يربط بين المنطق أو النطق والصمت ، موثقاً بذلك نظريته التاريخية وبداياتها في إشارات عبر مطوقة ، كما أنه يستشهد بمؤلف جبرائيل إغريق هو سترابو (٦٣ ق م - ٢٤) الذي قال بأن لغة الإنشادات سبقت لغة الكلام (فقرة ٤٠٦) ويرى فيكو أن هذا التطور من الصمت إلى النطق مناسباً لأن المرحلة الأولى من التاريخ الإنساني انتهت تنديها . وفي الدين يكون التأمل أهم من التوصيل . لقد كانت شاة الآلهة مرتبطة بالظواهر الطبيعية فكان ذلك إله لسماء وآله الأرض وإله البحر ولكن عندما تمت قدرة الإنسان على التفكير التجريدي ضد خياله ، وبذلك تضاءلت الآلهة المشخصة وأصبحت علامات مصغرة . فصار إله السماء «جوف» على سبيل المثال صغيراً حقيقياً . بحمله السر بعد أن كان الأكبر والأعظم (فقرة ٤٠٢) .

يرى فيكو أن تطور الصور الشعرية إلى محسنات بدعية بطوي على عملية حدلية إذ كانت الصور الشعرية في الأصل ضرورية للتفكير ، وكانت بمثابة المنطق الذي يحكم الفكر . فلما تطور الفكر التجريدي اسعاض الإنسان عن هذه الصور الشعرية بالمفولات الفلسفية . وأصبح في عني عن استعمالها لمص التفكير . فصار في عدد المحسنات وهذا ما يستنتجه من قراءه دفقة لفلسفه فكر بلاعية . يرى فيكو أن هناك تسلسلاً حدلياً في الصور الشعرية أو اللامعة وانمها وأوه لا استعارة (معهدها العام) وهي عمدة إحياء الأشياء ورصد ، المديمكنية عنها بالاستعارة . ويرجع أصله إلى الإنسان البدائي الذي حارز في لحظة معنه من تاريخه ، ومن استعدادة للتفكير المحرد ، أن يعبر عن همه وفصوله للعرف بلغة الملموس والعوس والمعنى . وبعد هذه الخطوة

حلال حصاده ولا يمكنه أن يحصل بين المفهومين مع أن السنة تمسوا
حصد الفلاح أم لم يحصد .

أما المفارقة Irony فيرى فيكو أنها نجح لاحقة ، لأنها لا يمكن أن
تبدأ إلا عند التأمل على مستويين أي في مرحلة متأخرة نسبياً في الفكر
الإنساني ، وهي تجمع بين الصدق والتمويه وبين الأمانة والترصيف . وبما
أن المرحلة الأولى من التاريخ الإنساني متأخرة للطفولة فمن المستبعد أن
يكون الإنسان في طفولته قد مارس غير البساطة والصدق كما يفعل
الأطفال (فقرة ١٠٨) .

ويشير فيكو إلى أن الصور الشعرية وتشكال الاستعارة لم تكن من
اختراع الشعراء المتذلقين بل من إبداع الإنسان البدائي . وهكذا سبق
الشعر النثر ، ففي البدء كانت الاستعارة أما التحولات الأسطورية
والكائنات الخرافية فلا بد منها . على حد قول فيكو - لأنها ضرورة من
ضرورات الطبيعة الإنسانية في أول مراحل تكوينها ، عندما لا تفكر هذه
الطبيعة أن تجرد الشكل عن الموضوع فتوحد بين الإنسان والحيوان أو
الإنسان والإله

٣ - أصل اللغة

يقول فيكو إنه لا يمكن الفصل تاريخياً بين الكتابة والكلام لأنها نشأت
كأوليين . وقد تكون الكتابة التوأم الأسبق لأنها نشأت عندما كانت اللغة
صامتة . وحيث كان يفكر الإنسان عبر صور شعرية مبدعاً الأساطير ،
مستخدماً الكتابة التصويرية أو الميوزغرافية . فبداهات اللغة كانت طبيعية
ونواظورية ، وكان الإنسان البدائي يشير إلى ثلاث سنابل (أي احصاد
ثلاث مرات) ليقول ثلاث سنبل ، فالعلاقة بين الوسيلة الاتصالية
(السنابل) والزمن علاقة طبيعية أصلية وليست اعتباطية أو اتفاقية
ويدل فيكو على وجود ثلاث لغات قديمة بالاستشهاد بنصوص مصرية
قديمة وخطرات من إلياذة هوميروس وأوديسة ويعزو فيكو تعدد اللغات
البشرية إلى تعدد اللغات والمعادن ، فمع كل لغة لونية نشأت لغة
لونية (فقرة ٤٤٥)

لقد بدأ الكلام بالطق . وكان الطق لغرض محاكاة الصوتية التي
مازال الأطفال يمارسونها للتعبير عن أنفسهم ، فبعد كان اسم الإله
الأكبر «جوف» في كل اللغات القديمة تقليداً ومحاكاة لصوت الرعد
والبرق واشتعال النار الذي يسهل . أما الكلمات الإنسانية فتشكلت من
أصوات الصعج والاضغاط التي يطلقها الإنسان عند مكابته أهواءه أو
مشاعر عيفة . وفي كل اللغات تكون هذه الأصوات أحادية المقطع كما
يقول «أح» عند الألم أو اللذة . ويرى فيكو أن الإنسان البدائي عندما
سمع صوت الرعد الضيف تلفظ بمقطع ثم كروه ، ومن هذه الصرخة
للثقل والمقاطع المتكررة والبعثة الأولى تشكل لقب الإله «جوف» أي
البشر والآلهة . كما أن الإنسان البدائي أهبط صفة الحيوانية إلى هذا المسمى
الإلهي ليميزه عن ذاته (فقرة ٤٤٨) . كما أن البشر في حالة دهرهم نادوا
على آلهتهم ، مكررين أسماءهم ، مما أوجد شيئاً يشبه مدح الكهان

الرائدة وفي لحظة لاحقة من تاريخه أدرك الإنسان البعد التجاري . وبدأ
التشابه الذي تنطوي عليه الاستعارة ، حيث فقدت الصورة الشعرية -
أو الأسطورة البدائية - أحادية دلالتها وحرفية معناها ، وأصبحت مجازاً
ومثولة

ويضعنا فيكو عند بداية التحولات من خلال عرض لمصطلحات فنية
وتعبيرات مسكوكة تنطوي على مجاز عصوي وإنساني ، حيث تصور
أجزاء الأشياء بكلمات مستعارة من أعضاء الجسد البشري

وقد استندلت بأمثلة فيكو المستقاة من اللغة الإيطالية أمثلة مناظرة
من اللغة العربية ، يقال في اللغة : «رأس القبيلة» و «أنتان الشط» و
«عقن الزوجات» و «اللب الموضوع» و «هد القمر» و «كما قال المحردى»
«بغداد سيرة الأرض» أو المقولة الشعبية الدرجة «مصر أم الدنيا»
وكذلك نسب الأعمال الإنسانية إلى الطبيعة فيقول : «بشر البحر» و
«تصغر الرياح» و «نهمس الأمواج» ، وما شاكل ذلك . ويبدو لنا أن
كتب التحولات لأوفيد يدل على صحة ما يقوله فيكو حيث توجد
لأساطير التي تفسر سردياً الاستعارة ، وذلك في الأساطير التي تحكي أن
أصل لأشجار والحيوانات كان إنسانياً ، وأكثر هذه الأساطير شربوعاً هي
أسطورة «وردة الرجم» وأصلها الإنساني^(١٧)

وبقارن فيكو بين نوعين من الإدراك عبر المتيافيريقيا العنصرية
وسيتافيريقيا الخيالية . ويبدو لي من معاشة لنت أنه نوعين جديين
للمصطلحين «سيسة» ويشير ويقول إن الفلسفة تجعل الإنسان يلتصم مع
العالم الخارجي من خلال إدراكه له . أما الشعر فيجعل الإنسان يلتصم
بالعالم الخارجي من خلال جهله به . ويستطرد فيكو ليرجح أن الالتصام
الثاني (الشعري) أصدق لأن الإنسان يحول نفسه فيه إلى ظاهرة كونية
بيناً - في الحالة الأولى (الالتصام الفلسفي) - يستوعب الإنسان العالم
الخارجي والظواهر الكونية بداخله (فقرة ٤٥٥) ولعل ما يرمى إليه فيكو
أن الالتصام الشعري يمثل توسعاً وانفتاحاً بينما يمثل الالتصام الفلسفي
استيعاباً وتفرغاً

ويضيف فيكو أن عملية التحول الاستعاري وإعطاء أسماء للأشياء
في العام استعاري قد أخذت منحنيين : الاستعارة الجبرية Synecdoche
(ما يسمى أحياناً بالمجاز المرسل) حيث يستعار الجزء للكل كأن نقول
واليد العامة ، ونقصد العامل ، والكتابة Metonymy (حيث تكون
الاستعارة على أساس الاتصال لا على أساس التطابق الحرفي) كأن نقول
كلابهم لانتج كتابة هي كرمهم ويرى فيكو أن هاتين الاستعارتين أقدم
من غيرها ، لأنها يمثلان حالة من الخلط بين الجزء والكل والشيء وما
تصل به . أما الاستعارة بمعناها الخاص ، أي الاستعارة القياسية
Metaphor ، التي نسمى أحياناً بالاستعارة فقط كما ورد في ترجمة
المصطلح في «معجم مصطلحات الأدب»^(١٨) فهي تمثل درجة أعلى في
التفيد وأرفع في التفكير التجريدي ذلك لأن العلاقة في الاستعارة بين
المشبه والمشبه به تكون قائمة على أسس قياسية متناظرة وفي الاستعارة
القياسية يمر للمكر بين الشكل والمادة وهو ما لا يقوم به في الاستعارة
الحرفية أو الكتابة كقول الفلاح «حصلت كذا مرة منذ سمر أُنحى» وهو
يقصد أن كذا سنة قد مرت منذ سمر أُنحى فهو لا يتصور السنة إلا من

الأفعال . والأسماء كما يقول فيكون تنبؤ الأفكار وتترك أثر في العقل والحروف تحدد أم بعدد المعنى . أما الأفعال فتشير إلى الحركة وتدل على ترابط رمي . وهذا ما يصعب فهمه حتى على الفلاسفة . ويستشهد في هذا الساق - بالقديس أوغسطين الذي قال

« ما هو الزمن . إني أعرف ما هو على شريطة أن لا يسألني أحد عنه . ولكن إن سألتني أحد وحاولت أن أرد عليه لاحتزت »^(١٩)

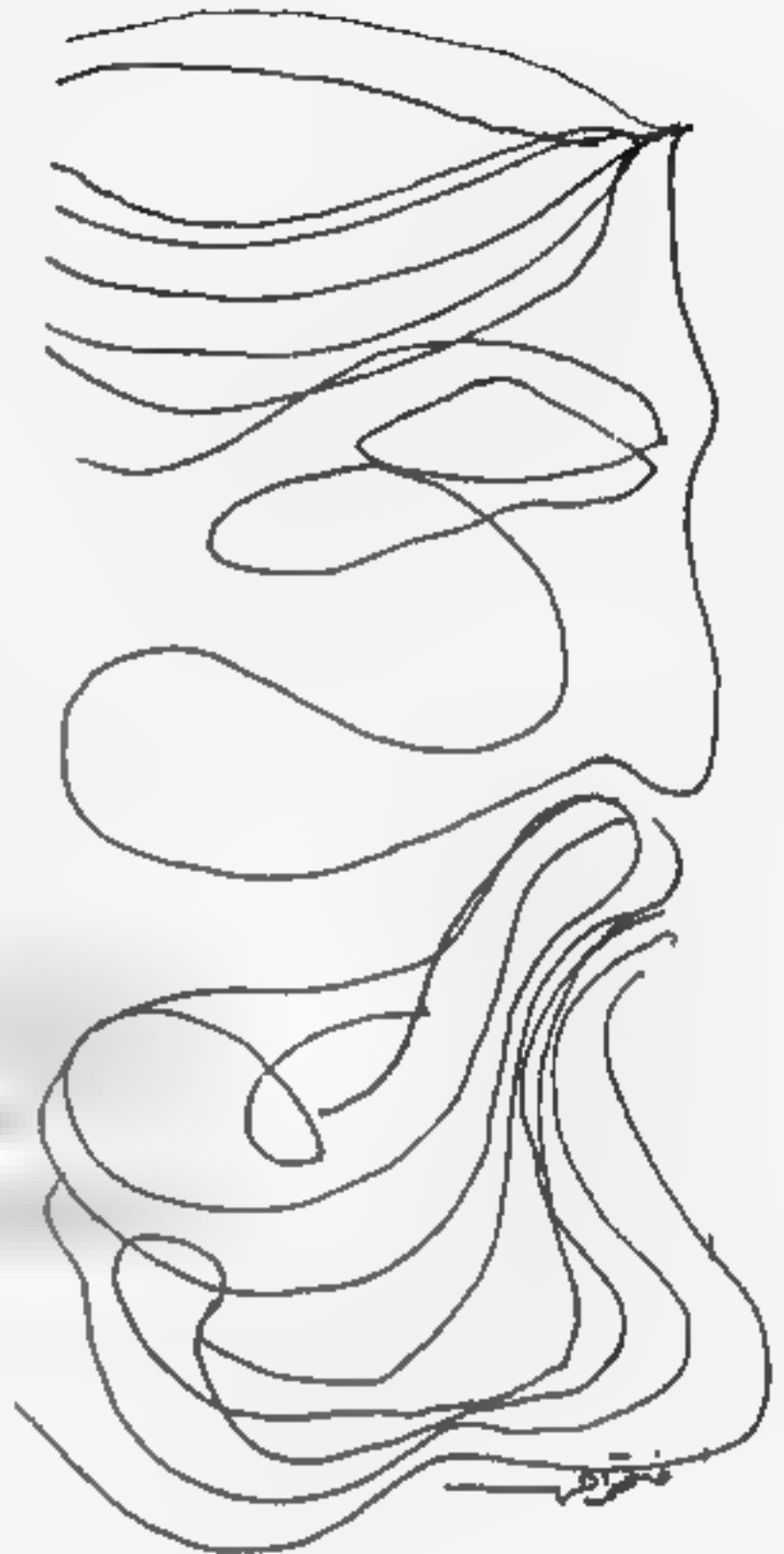
ونرى من كل ما سبق أن مبرج فيكون تطوري جدلي يسير من الأيسر إلى الأكثر تعقيداً ، ومن المقطع الواحد إلى تعدد المقاطع ، ومن الاسم إلى الفعل ، ومن أحادية المعنى إلى ثنائية ، ومن الرمز إلى الخيال ، ومن الغموض إلى البعد ، ومن الخط إلى الوضوح

ولكن - مع هذا التطور - يفقد الإنسان شيئاً هاماً ، يفقد الحسية والانفعالية والبطونية القائمة بين بعته وبين العالم الخارجي . ومع أن فيكون لا يستحدم تصور الاعتبار إلا أن كل ما في كتابه يشير إلى هذه الفكرة . وأساس هذا الاعتبار هو انقسام اللغة عما يشير إليه ، وفقدانها لمعناها الخلاق . ولكن فيكون يؤثر كلمة البيان على الفقدان ومن خلال عنه يحاول أن يسترجع دور المرحلة الأولى وحسوت .

ب - لبس شتروس

كلود لبس - شتروس في تعريف وحسوتاً على صفحات فصول ، فقد حاول الأعلام بالنقد والتشريح ونقلت مسجته بالحرص والتطبيق في مقالات عديدة ويكنى بالإشارة في هذا المجال إلى كتاب ادموند لينش عن لبس - شتروس الذي يعتبر أحسن وأسهل مدخل إلى فكره^(٢٠)

ما المقابل الشتروسي لمراحل الفكر واتر يبح الإنسان عند فيكون وما صحة الانتماءات التي تقول بلا تاريخية رؤيته ؟ إن لبس - شتروس يرفض النظرية التطورية ومع هذا فهو يميز بين نوعين من الفكر : « البدائي » و « المتحضر » وهو يصر على وضع هذين المصطلحين بين قواصل لأنه يستخدمهما استخداماً خاصاً ، وهو لا يقصد من وراء هذين التعبيرين أي ادعاءات حصرية . بل بالعكس يكن لبس - شتروس أصدق الاحترام للفكر البدائي ويرى في نفسه مفكراً بدائياً ، كما ذكر في سيرته الذاتية المشورة تحت عنوان أحزان استوائية^(٢١) وربما كان أبلغ بحث له عن الفكر البدائي وسماه التي تجمع ما بين الفكر التجريدي والرمز لمعنى هو كتاب صدر في أوائل الستينات بعنوان طريق ذي دلائل مختلفين يمكن ترجمته كما يلي « الفكر للتوحش أو النسخة البرية » ، وفيه يرد لبس - شتروس على اتهام جان - بول سارتر له بالاناركية^(٢٢) وهو يقصد طعماً من وراء العنوان الثاني الدلالة على ازدواجه بفكر البدائي ليكرمه تحريداً دهنياً (كالدلالة الأولى لعنوان الكتاب) ويعبى مبعوس كالدلالة الثانية (البغسجة) كما أن لبس - شتروس قد عسر مفهومه للفكر البدائي والعمل المتحضر في سلسلة محاضرات ألقاها من ديسمبر من



ومن تردد هذا السجع نشأت الإيقاعات المختلفة والتعبيرات الشعرية أما بعد فقد نشأ مع المعنى بالشم والعماء قبل يتدفق إليه الإنسان في حالات الفرح أو الحزن الشديد (فقرة ١٤٩) وهكذا نشأت هذه لأصوات الانفعالية معبرة عن حالات نفسية داخلية وبعدها جاءت الضمائر التي تستخدم للمشاركة مع الآخرين وللانفصال . ثم تشكلت الحروف وهي كالضمائر تسم بأحادية المقطع (فقرة ١٥٠) وأخيراً تم تشكيل الأسماء ، ويرى فيكون على قدم الأسماء بالسب إلى الأفعال ، لكوب الحمل تبدأ بالاسم وليس لفعل (مما يؤكد لنا أن فيكون لم يكن مطلقاً على اسحق العرقي)

وأخيراً توصل الإنسان - في رؤيه فيكون - إلى تشكيل الفعل ، كما حصل عند الأفعال ، فهم متكلمون مستخدمين الأسماء والحروف قبل

عام ١٩٧٧ ، وقد طبع في كتاب صغير بعد التعديل تحت عنوان
«الأسطورة والدين» (٢٢٢)

١ - الأسطورة والعلم

مثلاً ربط فيكر بين الأسطورة والشعر واللغة فقد ربط ليبي - شتروس
بين الأسطورة والعلم والموسيقى . يرى ليبي - شتروس أن الفكر لأسطوري
لم يتغير عن الفكر العلمي إلا في القرنين السابع عشر والثامن عشر ،
حيث سعت العلوم إلى تكوين جمعها المستقل ، فأدركت ظهورها لكل ما
هو حتى مضطرب . وركزت على عناصر العالم التي يمكن دراستها
دراسة علمية . أما الآن فقد بدأ العلم يواجه الواقع الحسي ويحاول
تفسيره . ويتحد ليبي - شتروس من عالم الروائع مثلاً . فقد كان العلم لا
يتعامل مع الروائع لأنه يعتبرها موضوعاً ذاتياً أو دوقاً ذاتياً - مدرة .
الآن فقد توصل الكيميائيون إلى تحليل الروائع إلى عناصرها الكيميائية

وحتى المناصات التفسيرية فقد توصل النعمان إلى حل معضلة بعد استمر
الغاش طويلاً حول أصل النصارى الإلهية والهندية كمنكرة . ثم لفة أو
الحل المستقيم . أمي موحدة فطرت في العقل الإنساني (كي قول
أفلاطون) ٢ أم أنها اكتسبت وعقل ليس إلا صدمته بصدده عند
الولادة ٢ فقد اكتشف العلم أن هناك في الجهار العصبي بعض خلايا
المنحصر التي تساهم في استيعاب الأنماط والأشكال . وهذا يعني أن
بنة الجهار العصبي تلعب دوراً في لتحرره وعقل . فهي أحياناً تفت
حائلاً . وأحياناً بتد الطريق (حسب الاستعداد الفردى وحسب جهده
العصبي) لقل التحرة المعاشة إلى العقل الإنساني ٢٢

وكما أن فيكون كان يرجع إلى ملاحظة الأطفال لفهم تاريخ البشرية
القديم . فإن ليبي - شتروس يرجع إلى طفولته لفهم العلاقات البيوية
يقول ليبي - شتروس إنه اكتشف أوجه التماثل في كلمتي حزار
Boulanger و حيار Houcher وذلك في تطابق المقطع الأول منها
وهو في الثانية من عمره ! ويضيف قائلاً إن البيوية ليست إلا البحث
عن عصر التماثل في الأشكال المتباينة . ويعترف ليبي - شتروس أن
البيوية ليست حركة علمية كما برغم بعض أصحابها . فالتبر البيوي
يرجع إلى عصر النهضة . كما أن بيوية العلوم الإنسانية لها كي ما يجرى في
العلوم الطبيعية

وفي منظور ليبي - شتروس هناك طريقتان للعلم الاحترافية
والبيوية ، هي الاتجاه الاحترافي ترجع الظواهر المعقدة إلى ظواهر أبسط
على مستويات أخرى (كأ : حاج بعض الظواهر لطبيعتها كالحصر . في
البيات إلى عمليات فيزيائية - كيميائية) . ولكن هناك ظواهر لا يمكن
احترافها إلى عمليات أبسط . لأنها تعقد خصوصيتها في هذا النوع من
التحليل ولذلك لابد من استخدام التحليل البيوي لاكتشاف معام ، أو
مست العلاقات في هذه الظواهر (٢٢٧) وهذا يمكن التباين بين ليبي - شتروس
وفيكر . فالأخير تحلل عن معالمة الظواهر الطبيعية ، واكتفى بالظواهر
الثقافية ، أما ليبي - شتروس فيحاول أن يعثر على جوانب مماثل بين
الطبيعي والثقافي . بين العلم والأسطورة . بدون أن يخضع الواحد إلى
الأخر ويستتج ليبي - شتروس أن هناك تشابهاً على المستوى الشكلي بين
الظواهر الفكرية والطبيعية في استعمال الشهور . كالثمرة الوريانية
الأيضية والشمرة اللغوية الثقافية . وعرض ليبي - شتروس كعرض فيكر

بمير بين شتروس بين البدائية والخصارية لا على أساس فهم . أو
مسوى معشوق . بل على أساس الكفاءة . فالنقد البدائية شعوبه
وتميزها منى على تكنولوجيا الفكر والتعبير . وليبي - شتروس يرفض
مطور مالبوسكي الذي يقول بمطابقة الفكر البدائي المرتبط بضروريات
الحياة كتحفيز الغذاء وإرضاء الدافع الحسي وغير ذلك . فصره
مالبوسكي شوهيته تفسر الأساطير والمعتقدات على أساس انماطها
يرضى بهذا الضروريات الأولية . وهي توحى بأن الفكر البدائي أدنى
من الفكر العصري . وهذا ما يرفضه ليبي - شتروس .

كما أنه يرفض - من ناحية أخرى - نظرية ليبي - برول عن التفكير
البدائي تنتج من روى هذا الفكر مطعماً في دافع عاطفي وصوتي درون
ليبي - شتروس أن التفكير البدائي كثير ما يكون غير وظيفي وعقلي وقد
أوضح ليبي - شتروس في أعماله - وبصورة خاصة في كتابه
« بتوطيه » ٢٢١ و « الفكر المتوحش » أن البدائي - على الرغم من
لواجمه في محيط قاسٍ وعلى الرغم من ظروف حياته الشاقة - قادر على
رصد العالم رصداً عبقياً . مستخدماً في ذلك عمليات ذهنية معقدة
وبوضوح ليبي - شتروس ما يقصده بالعمليات الذهنية المذكورة . ويقول
إنها ليست فكر عبقري ولكنها فكر شمولي يحاول فهم هذا الكون ،
ولكنه يختلف عن الفكر العلمي المعروف الذي يسير بالتدريج وخطوات
محسوبة في تفسير ظواهر محدودة . فالتفكير البدائي يطمح إلى الكلية
والشمولية . ولكن هذا الطمح لا يحقق إلا على صعيد الوهم ،
والأسطورة تحقق لبدائي إطاراً ينهم فيه هذا العالم . ولكنها لا تعطيه
المسرة مادية يتحكم فيه كما يفعل العلم ٢٢٢

ويرى ليبي - شتروس أن الفكر البدائي أو الشعوي ينتم معرفة دقيقة
للعالم الذي يحيط به ، وقد فقد العالم الحديث هذه المعرفة واستند بها
معرفة من نوع آخر وهي معرفة معية . ويرى ليبي - شتروس أن كل ثقافة
من الثقافات الإنسانية تتطور وتستخدم بعض التقنيات من مسودع
المعرفة ، فاستد في هذا طور ، تحتاج إليه . وهكذا يعمل الإنسان المعاصر
إلى العقل الإنساني واحد في كل مكان ، وفي مختلف الثقافات
والخصائص ، ويعزو ليبي - شتروس التباين الثقافي إلى انحراف بعض
الشعوب عن غيرها وإلى أن هذا الاختلاف غير مقصود . إذ كان لابد
لصدف الظروف على المدى الطويل

يصح لنا أن نستق أن التباين في البنية الفكرية الإنسانية عند ليبي -
شتروس ليس نتيجة عقل مختلف . أدنى أو أرفع ، عاطفي أو عملي وإنما
نتيجة تكيف جماعي واستمراري للبيئة الطبيعية وأدوات الإنتاج . وأحياناً
فإن ، يكسبه الفكر المعاصر يدفع له ثمناً ، فلس هناك تقدم بالمعنى
الحقيقي . وإن هناك معبر مسمر . فالإنسان المعاصر يفتقر أن يتعامل مع
طبيعته ويتحكم فيها . ولكنه يشعر باله والانعصام عن هذه الطبيعة
مع عدم قدرته على الإبداع بصورة كافية

من قبله - هو إيجاد القواعد أو المنطق المستر لا يبدو لأول وهلة غير معقول - لقد بحث فيكون عن قواعد التاريخ الأسطوري كما بحث بعده هرويد عن قواعد منطق الخلق في كتابه الشهير «الفسر الأحلام»^(٢٨) كما بحث ليبى - شتروس - بعدهما - عن قواعد القرابة ومنظومة صلاتها وعن المنطق الأسطوري. لقد جمع ليبى - شتروس حشداً هائلاً من الأساطير التي كانت تبدو أعباطية غير مترابطة لا معنى لها مفرطة في الخيال - وعلى الرغم من لا معقولة هذا الجنس الأدبي ، فهو متواجد في كل أنحاء المعمورة ، مما دفع ليبى - شتروس إلى البحث عن النظم الخفية فيه ، لأنه كان مقتنعاً أن المعنى يستحيل دون نوع من أنواع التنظيم أو التشكيل .

ماذا فعل ليبى - شتروس بالأساطير في «الميثولوجيات» ؟ لقد بين - من خلال تحليل بنيوي - أن التصنيفات الإمبريقية اليومية في حياة الشعوب البدائية تنحصر نظاماً تجريدياً في منتهى التعقيد - لقد بدأ دراسته بأسطورة محدرة وحاول فهم العلاقات الداخلية فيها ، آخذاً بعين الاعتبار السياق الإثنوحرافي عند تفسيرها ، ثم توسع بدراسة أساطير أخرى لهذه الجماعة ثم اجتماعات المهاجرة ، إلى أن شملت دراسته حوالى ثلث أسطورة من أساطير العالم الجديد والأسطورة المختارة أو الأسطورة المرجح ، انتقاه من أساطير قبيلة «بورورو» في البرازيل ويرجع اختياره لهذه الأسطورة بالذات إلى حسه بثراتها^(٢٩)

وبعد لدراسة المطولة (حوالى ألفين صفحة) والتحليل الدقيق ، يتوصل ليبى - شتروس إلى أن هذه الأساطير مرتبطة ببعضها بعضاً بطريقة ولكنها مشغلة - في آخر الأمر - بالأصل والبدائيات التي دخل فيها الإنسان مرحلة الثقافة . إن الشغل الشاغل لأساطير العالم الجديد هو هذا الانقسام بين الطبيعة nature والثقافة culture محاولاً التوفيق بينهما من خلال وسيط ، كما أن هذه الأساطير تستهدف إثارة اللغز الإنساني والمعارف الوحودية .

ويمكننا تلخيص منهج ليبى - شتروس الأسطوري كما يلي :

١ - تقسيم الأسطورة إلى مقاطع سردية أو موضوعات ميثولوجية لكشف عن أوجه الدلائل والتناظر والتقابل .

٢ - تفسير الشخصيات الأسطورية - بما في ذلك الحيوانات والوحوش والأبطال والأشجار - بالرجوع إلى صفاتها المخصوصة ، وإلى السياق الإثنوحرافي الذي تنطوي فيه .

عندما نتحدث الأسطورة الكندية عن الرياح الجوية يتساءل ليبى - شتروس لماذا الرياح الجوية بالذات ؟ ما طبيعة الرياح الجوية في نظام الأسطورة ؟ وبعد التأمل والرجوع إلى ثقافة ومفاهيم هذه القبيلة الكندية يرى ليبى - شتروس أن اختيار الرياح الجوية يتكس في كونها تدرب بين الحبوب وسكون أي أنها شاتيه الطبيعة وهكذا

٣ - تأويل الأسطورة عبر قراءة عمودية تأخذ في الاعتبار تداخل المقاطع السردية ورمزية الشخصيات بشكل يسعج مع المستويات المتعددة والاقتصادية والاجتماعية للفئة

ويرى أن اهتمام ليبى - شتروس ينصب في الدرجة الأولى على إيجاد منظومة الأسطورة أو الأساطير وأن المعنى يبقى ثانوياً في نظريته مهما بق ذلك . إن معاني الأساطير كلها يكاد يصبح واحداً : الانشغال الدائلي بخصوصية الثقافة وخصوصية الإنسان وبتناقضه الذاتي .

ويمكننا هنا أن نقارن بين منهج فيكون الأركيولوجي الذي ينصب في اللغة والتاريخ ليصل إلى طبقات مسبقة من الذاكرة الجماعية وبين منهج ليبى - شتروس الموسوعي الذي يبحث في صيغة حتمية تكشف عن عقلانية الفكر الجماعي أيها كان - وما لا شك فيه أن الصياغة تبقى أهم من المعنى عند ليبى - شتروس بينما يبقى المعنى أهم من الصيغة عند فيكون .

٢ - الأسطورة والموسيقى

يرى ليبى - شتروس الأسطورة كوسيط بين العلم والموسيقى ، أي أن الأسطورة تربط بالعلم والموسيقى عبر علاقات تشابه ولجأول أما فيكون فيربط الأسطورة بالخيال الشعري واللغة ضمن علاقات توبيدية وجدلية ، ففكر فيكون فكر تيلسكوني متداخل بينما فكر ليبى - شتروس فكر بانورامي شمولي .

إن أثر الموسيقى على أعمال ليبى - شتروس واضح في مؤلفاته وكذلك في أقواله ، ففي جزئين من الميثولوجيات ، الأول والأخير ، «النبي والمطعم» و «الإنسان طوريا»^(٣٠) يستعمل لحنانين قصيرين مصطلحات موسيقية كلفسوناتا والسمفونية واللحن والتوزيع وما شاكل ذلك . وقد أشار ليبى - شتروس في أكثر من مكان إلى رغبته المبهمة في أن يكون موسيقاراً ، وأنه قد سعى في أعماله إلى التلحين بالمعنى بعدم قدرته واستعناؤه على التلحين بالأصوات وهذا يعبر دفته البلاعية وأناقته الأسلوبية والبناء المعقد والمتناظر لأعماله .

يرى ليبى - شتروس تشابهاً بين البنيات الأسطورية والمزلفات الموسيقية ، كما أنه يرى في تاريخ أوروبا الجمالي تكاملاً بين الموسيقى والأدب ، فعندما انتصرف الأوروبيون عن الاهتمام بالأساطير تناولت الموسيقى البنية الأسطورية ، وذلك في أعمال باخ وموزارت وبيتهوفن ولابجر ، وفي تلك الفترة انشغل الأدباء بكتابة الرواية . كما يرى أن نهاية الرواية كجنس أدبي قد تم عند تبنى للموسيقى الأوربية لبنة النسق الروائي فيها يسمى بالموسيقى للسلسلة serial music^(٣١) . ويقول ليبى - شتروس : إن أوجه التشابه بين الأسطورة والموسيقى تقع في كونها لا يدركان من خلال التتالي ، فالأسطورة والقصة الموسيقية تفتيان من خلال العلاقات الداخلية وليس من خلال التعاقب السردى ، أي أننا نحتاج إلى قراءة عمودية بالإضافة إلى القراءة الأفقية لتدرك عنصر التناغم في الأسطورة تماماً كالصحة الموسيقية التي لا تنوع إلا بعمرة شامخة أفقية وعمودية في نفس الوقت^(٣٢)

نيج كل من للموسيقى والميثولوجيا من اللغة - كما يقول ليبى - شتروس ، فيها رافضان متشعبان ، يعتمد الأول على حصر الصوت والتتالي على عنصر المعنى أما اللغة فتجمع بين الاثنين .

اللغة (صوت + معنى)

الموسيقى (صوت)
الأسطورة (معنى)

والآن يبي السؤال مطروحاً : ما موقف ليبي - شروس من التاريخ ؟
يرى ليبي - شروس أن التاريخ أسطورة ولهذا يجد روايات متعلقة لنفسه

المحدث التاريخي فوطبعة التاريخ في عصرنا كوظيفة الأسطورة عند الشعوب ذات الثقافة الشموية ، مع هارق مهم مؤددة أن الأسطورة تصور حلقه منطق وتعرض أن المستقبل سيندمج في هذه الحلقة مكملاً مسيرة الماضي والحاضر ، أما التاريخ فتعرض معابرة للمستقبل بخاصي والحاضر ، فصلا عن أن كل إنسان يتصوره حسب أيديولوجيته^(٢٢)

لو قارنا الفكر الليكوي والفكر الليبي - شروس - بعد هذا العرض وجدنا أن الأول ينتمى بنوع من احدلية والثاني بنوع من التحليلة . إن فيكرو يفصل الفكر الإنساني والتاريخ الإنساني عن الطبيعة ونظامها ، وبذلك يمكننا من أن نصعد ما قاله ليبي - شروس عن سارتر : إن احدلية تكون الإنسان بمعنى أنها تتعامل معه كأنه كائن خصوصي ، أما تحليلة ليبي - شروس فهي تذيب الإنسان^(٢٣) ولا يعني هذا أن الإنسان يحذف ، وإنما تعني أن خصوصيته تفقد هالتها ، لأن بنيته الفكرية تصبح منظومة في نظام أكبر من البيات

الهوامش

Edward Sord, *Beginnings: Instruction and Method* (New York: Basic Books, 1975) pp. 345-381.

Benedetto Croce, *The Philosophy of Umberto Eco* (London: Howard Latimer, 1913) p. 42.

ينتمى المرجع إلى الفرقة الفرعية التي قام بها سلامة محمد لاسطن الشرقي عند فيكر في ألف - مجلة البلاغة للقرنة ، العدد ١ (ربيع ١٩٨١)

Ovid, *The Metamorphoses* (Bloomington: Indiana University Press, 1955).

عندى وجب ، معجم مصطلحات الأدب (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧١)

Saint Augustine, *Confessions* (London: Penguin, 1961) p. 264.

Edmund Leach, *Claude Lévi-Strauss* (New York: The Viking Press, 1970).

Claude Lévi-Strauss, *Trois tropiques* (Paris: Plon, 1955).

La pensée sauvage (Paris: Plon, 1962).

Myth and Meaning (New York: Schocken Books, 1979).

Totemism (Boston: Beacon Press, 1963).

Myth and Meaning, p. 17.

Ibid., pp. 7-8.

Ibid., pp. 9-10.

Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (New York: The Modern Library, 1950).

Claude Lévi-Strauss, *La cru et le Cuit* (Paris: Plon, 1964) pp. 9-10.

L'homme nu (Paris: Plon, 1971).

Myth and Meaning, p. 54.

Ibid. p. 45.

Ibid., p. 43.

Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, p. 327.

Karl Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy* (New York: International Publishers, 1970), p. 217.

Albert Camus, *The Myth of Sisyphus and other Essays* (New York: Vintage Books, 1955).

Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle* (New York: Bantam Books, 1959).

James Boon, *From Symbolism to Structuralism: Lévi-Strauss in a Literary Tradition* (New York: Torchbooks, 1972).

ليلة إبراهيم ، الأسطورة وبناد : دار الحرية ، ١٩٧٩

K. K. Ruchven, *Myth* (London: Methuen, 1976).

عبد الرحمن بن خلدون ، كتاب العنبر وحيروا علينا والخبر في أيام العرب والعجم والبربر (مصر : المكتبة التجارية) الجزء الأول ص ١١

الرجع السابق ص ١١

الرجع السابق ص ١٣ - ١١

الرجع السابق ص ١٤

الرجع السابق ص ٣٧

اعتماد في هذه الترجمة على الترجمة الإنجليزية مع مراجعة الترجمة العربية

T. G. Bergin and M. H. Fisch, ed., *The New Science of Giambattista Vico* (Ithaca: Cornell University Press, 1970).

J. Chaila-Ray, ed., *J.-B. Vico: Œuvres, choisies* (Paris: Presses universitaires de France, 1946).

صبري حافظ والأدب والجمع - فصل إلى علم الاجتماع الأدبي ، فصول ، ١ ، ٢ (يناير ١٩٨١) ص ٦٥ - ٧٧

لتوضيح دور الإجابة في فكر فيكو ، راجع الفصل السادس من كتاب بلغيات لادولود سعيد ولجميع هذا الكتاب قرأ مقال عرض في الدوريات الإنجليزية ، لادولود وفزاد احمد في هذا العدد

التفسير الأسطوري للشعر القديم

□ أحمد كمال زك

ولعل هذا المدخل يحتاج إلى مزيد من الإبانة أو التفسير فأقول
أترانا نحتاج إلى التفسير الأسطوري للأدب ؟

وإذا كنا نحتاج ، فهل يصح من مهمة الناقد : تصور كيفية ما
صدر عنه الأديب بكل تعقيداته ليعرّج للفهم والتعليق ، أو - على
الأقل - ليرسم الطريق الذي قطعته ذلك الأديب في الغياب الكثيف
أحياناً طلع به علينا ؟ وما قيمة الأدب - في هذه الحالة - وهي جمالية في
الحقيقة بالرغم من أنها تنطلق من المحيطين الاجتماعى والتاريخى ؟

عندما أتحدث عن التفسير الأسطوري للأدب - أو للشعر وحده - لا
له من حالات وجود متشعبة الدلالة - فإني أقصد تفكيكه من أجل
إبراز أهم حالة ساعدت بنيانه الكثيرة على الاستمرار والتحول والبقاء
وإن ظنى أن الأديب الذى يقرب من الشعر خاصة - حتى في العمل
المسرحى الذى يفترض فيه تحية الاشعور مع أن الأسطورة تبتسبب له
غالباً - إنما يهوى لنا فرصاً للبحث عن مدى ارتباطاته بالأصول الأولى
للفن كله ، أو للتلل بالحالة الوجودية الأولى التى تفرغ وحيدة معرفة
للكون .

(١)

الإجابة هينة ، وهي تكمن في وظيفة الأدب ، أى في أن الأدب
مفسر في للكون ، وجهة نظر أ ومن حق الناقد - مادام الأمر كذلك
أن يلجأ إلى كل البس لتجديد ذلك التعبير بشرط ألا يتجاوز طرقي
أبدية .. والبهية ، فيقع في سيدة الضلال والتفصيل .

ومع ذلك فإن التناح الأدبى نفسه كان - ولا يزال - يعزى النقد
بكل عمليات التأصيل . هورما كان للرومانسية فصل التوجه إلى حصر
البس الأسطورية المحسنة دائماً وراء الشكل الملمام للتعبير ، وقبل إن
تأثير انتقاد يدين عاشوا في كنف الرومانسية - وكانوا يمتصون بالراكبات
الروائية حتى دعمها أمثال يونج في مقولاته عن المخاض العليا - هو الذى
نبه الأدباء ولاسيما الشعراء منهم إلى أن كلا منهم يحتق وراء مجموعة من
الأساطير تشكل كيانته الفنى . ولعلها هي نفسها التى جعلت شاعراً
كمدبرى يمر أن ما يدع فيه لا يسلم له !

وإن أعمالنا الأدبية - نحن العرب - جوع بالقصيدة الشعرية
الحديثة إلى استيعاب الوجود بحالاته الحصارية المعقدة ، وبكل ماضى
هذه الحالات . ولوحظ أن لبعض كتاب لبنان ممارسات مكره
للأسطورة داخل محط الرمز الشعرى ، ويبدو أن هذه الممارسات هي مما
انفع به كل من السياب وحاوى والبياتى وأدوييس وعدد الصور ،
بحسب انتعاشهم بالأعمال التى صدر عنها الشعراء ونقادهم في أوروبا .

وظيفة الخال لا نكر ما نبه إليه ، ناقدو الأدب - عندنا -
سيكلوجيا ، وبعيداً عن اللذهان والتوثيق الدقيق والتعصب وحالات
التثيت وغيرها من الملل النفسية التى وقف عندها العقاد والويسى
وغیرهما . كذلك لا نكر تأثير العناية بالفولكلوريات في أنحاء الوطن
العربى ، فقد كشفت عند كثيرين منا عن أن تطوراً أساسياً - في المعاصرة
الفنية - بدأ في الظهور نتيجة الاهتمام بالأساليب الفنية والهاور المعطربة
التي نحاول - بتدليل الصور البلاغية والعبارات المسبوكة

على هذا النحو أصبح التفسير الأسطوري للشعر شغل أغلب
الدارسين الشاغل ، وإن لم ينج ذلك فئة - وهي تشغل دائماً بحاجة إلى
تفسير الآداب مدرسياً - من أن نأحم هذا الاتجاه . بل ترفضه كل
الرفض . تماماً كما ترفض الباقية ، حتى ولو اكتفت برى البيولوجية
Semiology تظهر به في اهتمامات رمزية ذات طيبة خاصة ، أى
طيفة تفرقها عن الرمزية الأدبية Symbolism بوجه عام

وأنا شخصياً عى يتوجسون شراً من جراء الاستقصاء الحزلى لأى
نص أدبى يقع في أبهى البنائين ، فقد يعطل هذا دوره الحزلى ، كما
يلقى قيمته التاريخية الغناء لقيمه المصموية وأكثر من هذا ربما طولنا
وحن نقرأه بأن يكون أصحابه المدعين أولاً وآخراً . ضيق - إلى
الأند - ذات صاحبه مكل حسنها وتفكيرها . ولكنى مع ذلك أرى في

بعض إشارات البنايين ما يدعم التصير الأسطوري للشعر . وليس من الضروري - على أى حال - أن أجرى وراء رولان بارت Roland Barthes الناقد الفرنسي الذى يطالبنا بالقراءة الكاتبة لنطلع لأديب المبدع ، لأن هذا يعنى أن أكون علقمة بن عبدة الفحل الذى ستوقع عنده مرات في هذا البحث ، أو أكون أنا المؤول أو المختل أى نص ما لم يحمل في الأصل ، فتضيق من ثم العناية التى من أجلها أكتب هذا البحث . ويصعب قبل ذلك المعنى المخارى أو الدلالة الرمزية في محادثات تقوم على دعوة إعادة الصياغة للنص

(٢)

وقد كان في تقديري - مدى - دى مد - أن أكتب التفسير الأسطوري للأدب - ثم رأيت ورأى رئيس تحرير « فصول » أن أقصر الأمر على أشهر فقط ، غير أنى حقت حداثة الجديد منه ، فأثرت القديم - كمقدمة - لأمن العثار ومغبة التفتيت الذى يفرضه منهج البحث في علاقة الأسطورة بالشعر . هذا مع إيصال بأن من السهل العثور على أوليات الشعر في الأسطورة ، أو لنقل إننا نجد الأسطورة في الشعر سدى ولحمة بأى تفسير !

وما أحسنى في حاجة - بعد - إلى أن أشرح لماذا أطلقت الوقوف عند شعرنا الجاهل على نحو خاص . إننى وأنا أنظر إلى آية الشعراء الجاهلين ، أصر على أن أجعله قيمة فنية لا تنفصل إلى الإطلاق عن نظرة القرن الأول . وليس يكفى في ضوء هذه الحقيقة الوقوف على إبداعه في بنائها « الأصغر » فلتلق مع أغلب الشراح المتقدماء للشعر - ومعظمهم لغوى - عند الأساليب بمحل عما هو كلى ، وعما هو فلسفة خاصة أو طريقة حياة ، بل كذلك تلتقى - ونحن بذاتنا نرفض هذا الالتئد - مع من يقتضون حل التحصيل المعنى الحرق لمقطعة الشعر أو للفصيدة كلها ، لأننا نؤمن أن هناك شيئا يبرز في العمل الشعرى القديم - وربما الحديث - لم يقصد الشاعر أن يقوله

أهو في اللاشعور ؟

بما . . .

ولكننا نعلم أن الشاعر يمتلك القدرة الحارة على تشكيل الصورة الشعرية من فئات الصور القديم للوجود الأول . وكلما كان الشاعر قريباً من عصر العطرة - والجاهلية أحد أشكال العطرة - سيطرت عليه القوة الميتافيزيقية التي تصور قصيدته أو تتحكم في صياغته بحور أو آخر وإذن فلا مهرب أمامه من الرمزية أو من المخاز ، أو حتى من الخسوع لسحر بعض الكلمات - بما ورثه من تعاويذ - ونقل أنماط أسبوعية معينة . ولعلنا من هنا نعلم لماذا يجد المحدثون وخاصة علماء السيميوطيكا Semiotics المغمض الكثرة متاحة لأن يترجموا أن ليس كالشاعر الجاهل شاعر يسبح عن أن يكون سيد شعره

والدليل وارد ، ولا مشاحة في صدقه ، وإلا لما الذى يجعل الشاعر القديم يردد دائما في شعره « لله دوش » و « آيت اللع » و « وفدى لك » أو لأسماء أو لى ذهل أو فدى لك أمى أو فدى لى لحيان أمى وعائلى ؟

إن المخادح كثيرة . بعضها قد يكون طعنا بلاطيا بديه و حد كالشائقة أمام العمان

أتانى آيت اللعن أنك لعنى وتلك التى أهمم بها وأنصب
أتانى آيت اللعن أنك لعنى وتلك التى نبتك بها الماسع
هذا التاء فلان سمع به حنا ولم أعترض آيت اللعن بالصمد
أو واحد كالغيب العدى

فانهم آيت اللعن أنك أصبحت لدبك لكر كملها وولدها
أو غير هذا وذاك كعلقة المحل

إليك آيت اللعن كان وجبها عشتبات هوطن مهيب
وق ذلك قبل إن « آيت اللعن » تحية لحم وسجدام في الخبرة ، تعني
في دلالتها على تطهير « الملك الحيرى » مما يلصق به - وكثيراً ما حصل
أسباب اللعن كالفسوة والعصام - بين لنا أن الشاعر في بلاط الخبرة
يكون دائما مدفوعاً إلى أن يعود منه مثل « آيت اللعن »

وبعض ما يقع الشاعر الجاهل في تردده يكون اصطلاحاً يحتاج فيه إلى ربط المخار أو الرمز أو العلامة بأسطورية معبوة للعالم من ذلك « صبح » وما يحده هذا الفصل من سلوكية تحدها حاكات الحد والتهور فالشاعر يقول « ونحن صبحنا الموت » ويقول « صبحاهم عند الشروق » ويقول « فاجزهم قبل الصباح » فيما يورد ابن الكلبى

وسار بنا يغوث إلى مراد فسا جبراهم قبل الصباح
كما يقول مقاس العالدى :

بنى عجلو هم صبحوكم صبحاً يتسنى ذا السداة ساعرا
ليدل على أن العادة التي تحمل الموت هي عند روع جنة الصباح ، يقصد المرئى أو الزهرة . وكانت هذه إلهة دموية ، تقدم لها القرابين البشرية عند بدء ظهورها في الصجر . لا أهما في الوقت نفسه كانت زاعية الإخصاب والخمر - وهذه كانت مقدسة ثم أصبحت علامة من علامات العروسية شبت بدم الديبج - كما كانت ربة النار ، حتى لقد قبل إن عمرو بن لحي المتكهن « الساحر المدى » ولي الكلمة لأول مرة كان يشتر بهاو هو في نهاية

وأما الوجه الآخر للمرئى أو للزهرة - عندما تصبح مباحا للبهو - فيعبره قول الحاذرة

بكروا على بحرة فصحتهم من عاتق كدم الغزال مشمع
وكذلك قول طرفة :

منى فتنى أصبحت كاساً وربة وإن كنت عنها غانيا فاعش وأردب
وقول ربيعة بن مقروم الصبي

وفتيان جدي قد صبحت ملالة
إذ اليك في جوش من السليل طرب

ومعنى الثلاثة إذا سقوا وسقوا الصبح سحر ، أى عندما يظهر بحمة الصباح التي هي الزهرة . ولعل لكس في هذه المعنى تكون حرم

يقتضيه الخيال في الملاحم الشعبية - كالألياذة - ثم يستغل استقلالاً أدبياً
تفاوت مستوياته الفنية بمقدلو ما يوحى ويشير

لكن الجزء الطقسي من الأسطورة يظل في ضمير الجماعة حياً ما
امتد الزمن وتعاينت آلاف السنين .

ولقد جرت العادة بأن يسرحى شعراؤنا ما نظمته الملاحم من
حكايات أسطورية ، وثبتا من الطقوس الأولى - وبعضها رأينا في
إشارتنا إلى لحم وجذام ، وبعضها موجود في شعر أدونيس ليوم - فكان
عملهم أقرب إلى النظم النظمي منه إلى الشعر الباحث عن شيء خطير من
أجل قصة خطيرة . ونعندو بثقبة الرموز عندهم شاحبة ، وكأنها
طرحت تطبيقاً من أجل بناء لغوي مقصود لذاته . مع أنه يحرص في
الأدب أساساً أن يكون بناؤه دالاً ، ويقضى شيء - فإن احسن أو
عصر ، الفس جرعات الماء من معين الأسطورة لدى لا يصب

ولا داعي لأن نشير إلى واحد بعينه - فكل الشعراء يبدوا بذلك ،
وبعضهم أكثر بلفظ واحد عما أو جملة تبدو كما لو كانت حية ، مع
أن الخادج كانت بين أيديهم غصة ولها عموية الفطرة ، بالرغم مما تدل
عليه من عوالم معقدة وعربية

أقصد أنه كان بين أيديهم أهال شعرية ناجحة حاورت برومبوس
كجبل وفاوست جيت - إذا اعتبرنا هذه صرباً من الأساطير - مع التسليم
بأن كلا من الشاعرين أنتج جديداً لأنه قال جديداً .

كانت بين أيديهم عمليات الارتداد الأسطوري التي أقدم عليها
وليم بينس في كثير من أعماله - وبعضها أجبر درمب وعنايتا عدد هبات
القرن التاسع عشر - في تناغم اتحاد مع الأرواح المنفية في اللاوعي أو
داخل مناطق محيطة مبهمة .

حقيقة أنه اعتمد بعض أساطير أيرلندا القديمة - أقصد بعض
جوانب من بعض هذه الأساطير - إلا أنه آثرها ما وجهه نحو ميون
البحر والروحانية المعضبة إلى منابع الفكر الأول . ولقد بدا واضحاً أنه
يخلق عالماً أسطورياً هو عالمه الخاص ، ولم يكن يصيره أن يكون فيه الإله
زبوس محتالاً وحشياً ينحدر إلى بحمة تنقر ليذا الصميرة لبعض بكارها
لعمري !

كان يتيسر إذن خالق أساطير أدبية في النخل الأول ، تماماً كما فعل
من بعده توماس إليوت ، ولكن بطريقة أوضح . وقد أقبل على إليوت
رؤاد الشعر الجديد عندما سمحه بعضهم ، وأما من فهموا مبهجة في
الانتقاء والتأويل - وقرءوا فريزر جيداً - فقد قدّموا أعمالاً اعتمدت
موسوعات الإخصاب والشهادة والخلاص ، وأبرز هؤلاء من عرعر
بالغورين

من ذلك العرض السريع الذي تحدثت فيه لأمثال يتيسر وبعض
التمجيد عندنا - أحسن كأي عتبت المادة التي جعلنا نموذجاً للنسب
الأسطوري الذي أشده فلا الأسطورة بمصاحف العقدي - سوى ما
تعتى فيها بطقوس معينة - ولا الأسطورة بالمعنى لمحمى إذ كانت في
حالة نظم جديد ، هي ما أريد ، وإنما أريد الأسطورة التي تورعت في
أعمال إبداعية - بعضها شعبي - واستخدمت بطريقة تدبر للنظر العادي

يعتقد الشاعر قبل أن يصرف ، وكأنه أذى الطقوس الذي فرضه الزهرة
من قديم ، وتستغل تعرضه لدى عصور متعاقبات ، إلى أن تصل إليها -
غير نموذجها الدال - رمزاً أحياناً وعلامة سيميوطيقية أحياناً أخرى .
وفي الفولكلور ولأعلى الشعبية بداهات متنوعة لجملة الصباح - بينا
نفوذ في لغتنا الدارحة - م الجملة خرج - أي مبكراً وقبل احتفاء هذه
الجملة ابهرة من السماء (١)

هذا ضرب من التكرار مستند إلى قيمة أسطورية ، صرح عن
التكرار الأسطوري عندما يكون قيمة بلاغية ، ومن ثم يضل الحكم عليه
بمحمود . أو بطريقة أخرى يرفض إمكانات التطور التي أتت له ،
مظل معلماً من معالم بدائيات اللغة وهي تنحصر على الحصار - ومن
هذه القبيل - وسكنى مرة واحدة - ما يعقد عليه الفعل - بلع - كأن
يقول عنه بين حاورث ايربوعى وأبلغ سرية بن شيبان مألوفة (٢)
ويقول صديق بن اسرث بن رطة ومن مبلغ النبيان عن رسالة (٣)
ويقول ساد بن أبي حارة ومن مبلغ عن الملهم آية - فيجيه الملهم - من
مبلغ عن سنان رسالة (٤) دون ما طائل وراء ذلك إلا دفع الشعر
الحامل - من بعض جوانبه - بنسبة حالت دون الشاعر وتخليل
خواصره .

لبدأ أصفا عبارات كاملة إلى المكرر المعاد - وقد لفت نظر زهير
بن أبي سلمى فاعترف به في بيت شعري مشهور له (٥) - كما سبق ذلك
لجام حدود تغف أمام الاتساع بالمعنى ، فيقول طفيل القزري مثلاً (٦)
نهر خليل هل ترى من ظعالي يحملن أمثال من التاج عقالله
ويردده معه راوبه زهير في معلقته ، بتغير طفيف فيقول

نهر خليل هل ترى من ظعالي يحملن بالهلياء من فوق جرثم
ومثل ذلك كثير ، ولا تصير له حتى عند البيهقي على قاعدة
تفصل بين النص وما يفهم منه . وإيه لمن سوء الحظ حقاً ألا نجد واحداً
من المحدثين يعقد دراسة تعبر هذه الظاهرة - ولا سداً لها بقوله غيا - على
هدى من منهجه للتطور

(٣)

والأمر الثاني الذي أريد أن أتيه بعد تحديد إطار
البحث - بالجاهلية أساساً - هو تعيين المادة التي ستعرض لها ،
لأنها بكل تأكيد ليست الأسطورة نفسها . وبلا فسوف يصبح
لتصير - هنا - مجرد بيان للطريقة التي اتبعها الشاعر في نظم
الأسطورة . وفي هذا الحال لا مرانا أمام أديب ، وإنما نرانا أمام
أنثروبولوجي ينظم علمه ، كما نظم بعض شعرائنا القدماء بعض
الشعائر والبحر والقصة والتاريخ ، وسبق هؤلاء أباي اللاحق
بنظم دكلية ودمنة ،

الأسطورة ليست أدبا ولا يمكن أن تكون ، وهي عندما
تنتهي دورها في تصوير علاقة الآلهة بالوجودات ، وفي إماطة القنم عن
بعض أسرار الكون والحياة ، تنحدر في حكايات خرافية . وبعضها

كي لو كانت صرياً من المخازن أو التصوير الأدبي الشائع . ويقدر من التأمل بحسب النموذج الأسطوري حتى ولو كان باهتاً أو بعيداً عن الآفة والردة والقدسيين ونكهة

مثال ذلك - من التراث الجاهل - بيت شعري هدد به علقمة الفحل غيباً يوم حليمة ، يقول فيه ذاكراً أعداء ممدوحه :^(١)

رغما فوقهم سقُبُ السماء فداحص
بشككتيه لم يُسَقَلْ وسلب

ولست أظن أنه بمعنا كثيراً هنا شرح اللغويين . لأن ما يريده الشاعر هو ما لم يقدمه لنا بصورته الرمزية . ونحن لو رددناه إلى أصله - وذلك بوصفه في الإطار الذي وضع فيه الشعر لأول مرة - فلن نحتاج إلى التويل للعوى بقدر ما نحتاج إلى ما هو تاريخي راسخ في أعماق علقمة واستطاع البية الحولية للرحوم بها إلى أولياتها حتى في المستوى الصوري بكل كلمة فيها - وبعض الكلمات ذوو إشارات إلى رؤية الشاعر الخاصة - يكشف عن طاقة جمالية كامنة فيها أوماً إليه من واقعة الملاك المدمر ثمود ، وذلك بعد أن قُلت الباقة المحرمة وسُقُبها بحاجبها يرغو كأنه اندبر المنوم

وتصدير البيت بالفعل «رغما» مع تحديد فاعله وهو «سقب» إشارة إلى موضوع تاريخي - كالأسطورة - يبدو مقبداً ، إلا أنه مرجح بوجود قوة هائلة كأنها القدر . مع أن الشاعر يعني الحادث بن حلة الفسافي في صيرته لرجال الأوس وبعض بهاء من قصاصة . ودون أن نقرأ البيت التالي - لذلك البيت - وهو :

كأهم صابت عليهم صحابة
صواعقها لطيرهن قسيب

تصبح الأبعاد المتداخلة بين الفعل وفاعله ، وإذا نحن في مواجهة معركة إبادة بلاحق فيها الحادث خصومه بالموت يبعث به من فوقهم كاستحابة الصاعقة . وثمود مصها - فيما يعرف - هلكت مصاعقة كذلك لن يحدث عنها علقمة . والمعنى الإجمالي - كما يقول الشراح - أنهم هلكوا كما هلكت ثمود بعد أن غمرت الناقة . ولكن وراء ذلك مجموعة من الإشارات إلى أحد عادات يونج العليا - أو بعبارة أخرى أصل علقمة عملية إبادة ثمود في تصوير عملية إبادة الأوس وبهاء . واستغبط في هذا التصوير دلالات الألفاظ بنحو يحدد تماماً رؤيته الشعرية .

ذلك ما عنيث ، ومثل هذا النموذج هو ما اخترت وفي ظني أن انكاه الشاعر الجاهل - علقمة كان أو غيره - على موتغيات معها تراخست في رأسه بدلالة خاصة لا يمي أنه مقلد أو عالة على من سبقه في هذا المصباح . بقدر ما يعني أنه يعيد إنتاج واقعة في حالة خاصة أي بعيد خلق أسطورة في نوبه الأدبي اللطفي تكون طرفاً بوصف الواقع في مقابله طرفاً آخر ، ويحل هو بين الطرفين مستظلاً ما يجمع بينهما في رؤية دالة

وهذا هو دور الشاعر الكبير ، وأخوف ما أحياه أن يوجد تشكيكه

بإشاراته ودلالاته أحياناً ملاحظاً في هذه الحدة تصاعداً لشاعر الكبر وشاوي معبره عن يقوى في أسر الصور المنصبة عندما يتحد هود أن الشاعر يأنها أو لاخذ غيرها فعل ذلك التمردي حين أحله عبد عبد جرير أو غيره - ثلاثة أيام سحر من اندسه

أو غدت وأخلني ثلاثاً كما وعدت لمهسكها ثمود

وبالمسبة فإن «ثمود» ترددت عند ذلك الشاعر كثيراً في تشكيل لم يعاه فياً كما يسمي فأصحت حكايتها عاممة لوملاً إساءات أسطورية - كما كانت عند الناس قائمة على البهولة والتحدى المعسى والإنشابات الطقسية والتحرر المقدس - فأصمحت من ثم لحكاية إلى حد أنها أصبحت تشيهاً مسطحاً ، وآية هذا كله الأبيات التالية وقد قصد بها إلى جرير وقيلته كلب :

ونبتت أشلي جعير حاج شقوة

عليها كما أشلي ثمود ميدها

• حتى تزود الضباع ملحمة

كأنها من ثمود أو إرم

• وكان جرير على قومه

كبكر ثمود لما الأكدو

• وكان لهم كبكر ثمود لما

ولما ظهراً لدمهم دماراً

في الت الأول بشر إلى ذي الأهدام متوكل بن عياض - المتحدث باسم بني جعير - وقد أصبح أشقاهم كما كان قدار بن سالف أشلي ثمود ، لأنه أبادها بغير الناقة عنهم . وفي البيت الثاني عني أنه م يوفق في الإشارة إلى ثمود ، معدت عنها بإشارة أخرى - غير محددة - بن إرم ذات النجاد . وفي الإثنتين كما يقصد إلى المعركة الميدية - وبيت الثالث والرابع يتجه فيها إلى شؤم جرير في كليب بغير حمس حامي أو بلا قدرة على إبعاده عن الترامن بين ثمود وكليب كما ضرورة تعرضها الأجراء الداعية التي تعنيها الألفاظ . بمعنى أننا لا نجد فيها بضمه إلا البناء اللغوي بمرور لغوية جرداء . الأمر الذي يدل على أنه فاقد لمكنة المستحقة

وبالرغم من أن أغلب الشعراء القدماء - عديداً - عمدوا إلى هذا البناء اللغوي العقيم^(٢) فقد ظلت ثمود عند قلة منهم مستظلة إلى معاني متعددة بل منهم من نظمها وقائع حدوثك العمل بالمثل . تماماً كما نظم التابعة قصة سليمان في قصيدة واحدة مع حرافه ورقاء بحمامة لشكبة التي سماها فتاة الحبي^(٣)

(١)

لا أظن أنني أطلت فيها قلعت ، ففصلاً عن أنه وصف مهب رأينا كيف تتلاقى نفسية الشاعر الواعي - وسميائه عن الشاعر الكبير بمعنى المستج - بالصورة التراجيدية المستمدة من الأسطورة ، وبصورة الواقع بعد أن حوله إلى بنية لغوية قوامها الرموز

والاشارات التي تستلزم بالحدس كثيراً مما لا وجود له إلا غلباً أو روحياً . ويعني هذا بإمكان أن الصورة الشعرية المكتوبة ترجع - من حيث هي محاراً أو كتابة أو علامة سيميوطيقية - إلى قدرة الشاعر على الخروج من الفكرة المتسلطة بشيء ، بقول شيئا بخاور الضمير العام بكلّ ميثاقه يقيانه

ومن المؤكد أن علقمة - وهما نحن نعود إليه مرة ثالثة أو رابعة - كان يفهم ذلك ، بل كان يعلم أن قصيدته التي تشار إليها سبب الدقة المحرمة لا تنجح في استيعاب إشارات أخرى تتفق وطبيعة "نص" التي يطرحها . وجاء تشييب البداية بمجموعة ترشيحات لتأقظ تنحول - بعد أن تسر ليلها - إلى بفرة بطاردها فانصت وكلايته ، ويهدده هو من فوقها المرفقدان إلى محدوده الملك الرب بعد أن وثقه من قلبه رباب من "سوك صغوه" .

زبد أن أقول إن الشاعر نجح في إشاعة جو حذر من حوله ، حتى إن استمر بإطلاق سراح الأسرى من تخيم بناء على طلب الشاعر . ولما بلغت قريشاً هذه البائبة سمها "سبط الدهر" الخلالا

وبما يدخل في بحثنا ورددته القصيدة نفسها "المهمل" و"الرسوب" سببا الملك وقد باهى بها^(١١) .

مظاهر ميزاني حديد عليها

وعن توافق على أن الجاهلي كان يهتم بذكر السيف كثيراً ، فتصوره في الشعر أو ذكره لا يعني أنه من سجع الخيال معتدلاً لتأدية التي تتحرك بها الرجل بسيفه ، وإنما يعني أيضاً أن الشاعر يستلزم أعماقه المنظمة عما فيها من دواشب موعظة في القدم والعرافة

ومرة ثالثة أنه إلى أي لا أحصل النصوص الشعرية فوق ما تحمله أو غير ما تحمله ، من وسع الدراسات الإثنولوجية أن تقدم ما أذهب إليه من حيث إن الواقع ليس واقعاً محصوره فقط ، وإن ما يراه بعضنا من لوصح فقره الحياة العادية ليس إلا مردوداً لبعض ما يرويه ابن الكلبي وابن وحشية الكلدي وابن مسعود والطبري وابن سعد الأندلسي . بجانب وهب بن صبة وعبيد بن شربة - عن أساطير القائل العربية وخرافاتهم التي يرجعها عدة من المحققين كالعلامة جواد علي إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد

وقد عُدَّت إليها من تلك الحقبة رموز وإشارات ووقائع بكاملها عن السيف منذ كان يُسمى كما يسمى الأسد أو الناقة ، بل منذ كان قيمة جماعية ترتبط بالكاهن المحارب أو الملك المحل . بمعنى أن حمل السيف كـ "سبط الدهر" اسماء والوجاهة ، ثم حمل - في الحكايات الخرافية والسير الشعبية - علامة عبودية جنس ما مثلاً سام من نوح ، ثم يورثه الصمير العام لعميد همام كسيف بن ذي يزن صاحب الإسم السلاح الذي حاصر به أكبر معارك العقول .

ولأمر ، سمي سيف الرسول عليه السلام بالمشط بدلا من المنقر - وقد كانت فيه حرور بالله - فتابعه في التسمية على بن أبي طالب ، أو لعمري ، ثاب السيف منه كما ورث عن أنه المور - وقد ظن - عليه

السلام - لدى الفجار في وقعة بدر من العاصم بن مته الذي رعم أن الحن صغته ، وورثه عليا الذي ورثه بعض أولاده ، إلى أن آل إلى الخاطمين . وفي الأحبار أن موسى الهادي ورث الصمصامة ، وكان لعمر بن معدى كرب ، في حين حارب الظاهر بيبرس بسيف عمر بن الخطاب

وما استطردت هذا الاستطراد إلا لأنه إلى أن إشارة كثره علقمة إلى سقى الملك تعري المدارس بالبحث عن طريقه أخرى - غير طريقة الشراح التقليديين - لتقوم هذه الأداة التي ظلت إلى اليوم تحمل معاني الموت والحياة ولعلنا بالرجوع إلى مسجع دارسي الأدب الإغريقي - أو حتى إلى كارل يونغ - فهم كيف يعني أن بعدا بطريقتي الأنماط التعبيرية أو التصويرية لتقومها بفكر أعمق وأكثر التصفا بمرث الإنسانية - ولكن في حسانا دائما أن طريقة الرموز - في الفهم البدي الحديث - تقتصر في التجربة الشعرية هذا التوسع المتعمق ، ومن ثم أقامت نفسها على قاعدة المعنى متعدد المعاني

ولقد كان لتتبع هذا المعنى متعدد المعاني في مجموعات المفصليات والمعلقات - وقبل ذلك ملاحم الأيام العربية بوجه خاص - أن اجتمع بين يدي كم هائل من الشعر القديم أسى فهمه أو قصري هذا الفهم . وتبين أن - دون أن يدري كثير منا - وقعنا في شرك حكم يقوم على أن هذا الشعر سطحي ، وأن قائله عاجز فيه عن فرض إرادته القوية على الأخطيس والأشياء ، حتى وكأنه أثر أن يكون مجرد مصور - بالمعنى الحسي - وليس متجا يستمد الرموز من خاطره ويستوحى نماذج يورج بأسلوب تخلاق .

وهنا يجب أن نذكر أن ما سجله المحافظ في قوله "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مراثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش ، وإذا كان الشعر مدحياً ولال كأن نافي بفرة من صفاتها كذا وكذا أن تكون الكلاب هي المقتولة" ^(١٢) إنما هو سجع أو آخر تحليل لسيميوطيقية لما خلعية منذ كان الشعر المثلث الكلامي في الأسطورة ولا يخلص من أسباب الدين إلا في حدود - ول استلذت في الوقت نفسه أن نجد في قتل الكلب داخل قصائد المهجاء - وهذه كان لها طقوس صارمة - علامة أخرى تثرى فهمنا . ومن هنا تصح مقولة المحافظ بقتله ذمراً يرشح لما يستول إليه مصير الخصوم ، وما أكثر ما شبه هؤلاء الخصوم بالكلاب ^(١٣)

وواضح من قتل الفرة - أو الثور ، وكان حيوانا طرفهما نجد ذمراً للفرس هو سبط "أو وذ أو سين" ^(١٤) - أنه كان طعنا صديدا كما يقول براندون Broadon في كتابه "العقد في التاريخ القديم" ، وأنه إذا كان يؤكل عند بعض القبائل فلكي يظفر صائده - لدى سبأ كاله - بوسائل قوة معبودة وبعض صفاته فيه !

وأما ربط الكلب بالمهجريين - مع أنه كان في مرحلة حضارية متقدمة من الحضروب المقدسة للحيوان Totem - فراجع إلى لغة أنزلها المصريون القدماء عليه بعد أن شرس جنة أبيس ، المحل الطوطم . ولما تسمع عرب الحريرة القدماء بهذه اللغة تحولت نظرتهم إلى الكلب على النحو الذي يتبعه المحافظ . وتأكد لهم أن الكلاب

الجم لا تستطيع أن تتألم من الثور النجم ، مع أنها تسير في ركاب
الصياد النجم المسمى بالحبار^(١١٥)

قد قيل عند الشعراء - برعم ذلك - فلأنه يعني أن كرامة حلت
الأرض ، وإقامة حصن الحمار وبذبت الميت مجرد طقوس مع في المقابل
وتخرج كرامة سماوية مدمرة - وأكرر الظن أن هذا بصير جانباً من
طهوسيات المرقى المعقدة ، فهذه بقدر ما كانت تعويذات يقال للميت
على قبره بعد أن تحسر الزوارس وتنشق الحبوب - والساء تنولن لطف
خالدود بالعدل والميلود - كانت أيضا صلوات لإيل - وقد نعت بها
نعت به بالثور إيل - ولعل أيضا - وقد أنكرها القرآن الكريم مذكراً
كما مكة عما قاله النبي إلياس للمعربين «أندهون بعلًا وتلقون أحسن
الخالقين» الله ربكم ورب آبائكم الأولين^(١١٦)

والدارسون يرون أن الجزء الخاص بتعاويذ الميت ، قد تحول بعد
ذلك - مع تطور الحياة - إلى ذكر أعمال الميت أو ذكر أبرزها تشهد على
ذلك تلك الهرشات والنفوش التي اكتشفت في أنحاء الجزيرة شمالها
وجنوبها - ومع ذلك حملت المرائي والتأنيبات المختلفة معنى دينية
احتضنتها الصفة الشعرية ، حتى ليصبح ما يقوله النادب نفسه - وقد
أحسن بدو أجله - صبراً من الرادر والسلوك الكثير - يقول المرقى العبدى
ميتلاً^(١١٧)

قد رجّلوني وما رجّلني من شعب
والسوسى ثياباً شبراً أخلاقى
ورفعوني وقالوا أيماً رجلاً
وأفزعوني كسائى طي كخرافى
وأرسلوا فتبة من خبرهم حياً
لبسدا في هربح التزبر أطباق

فهنا قيمة حصارية تشير إليها كل لفظة من ألفاظ الأبيات
لثلاثة ، وترسم مع غيرها صفة رسوم تجرى في حالة موت الرئيس
أو الملك أو الساجع الشكهر - وصبرى دريد بن القصة - بعد قليل -
يرقى معاوية أماً الخساء وثاء الملوك المتضمن تلك الطقوس ، التي
تنوعها إقامة قبة ربيعة فوق اللحد ، وكان أعلمهم يومئذ على الرمحان
يقول الخارث بن طالم المرى يذكر بعض قومه^(١١٨)

القائلين من المسافر سبعة
في الكهف فوق وسائد الرمحان

وبعض الرؤساء كان إذا جرح في المعركة حمل بنبليلة دبية بها قول
شاعر^(١١٩)

كنسبة زيشها مولاها
لا كهها هذ ولا فهاها

هذامات وحلل - كما رأنا - وألس الثياب الحديدية حرص الشعراء
على النسبة بأنه لم يندس قط - يقول جفاف بن مذبة يرثى صديقه القائد
خضير الكاتب الأوسى

فاؤدى بصلك يوم الوعى ونفى ثابك لم تطهر

ويقول امرؤ القيس مدح دحطه بنى عوف

ثياب بنى عوف طهاري فتبة ووجههم عند لشهد عثر
أى لم يندسوا ثيابهم كما بشين من الدم ، في معادن ما عونه هرس
أنى متوعدا الحارث الأندى^(١٢٠)

لَبَسْتُكَ مِى مَسْطَقُ قَدِغُ
بَسَاقٍ كَمَا دَسَّ الرَّمِيْطِيَّةُ الرَدِغُ

والقنطة لم يكن كساء عادياً ، وإنما كان يفسعه قنط مصر طبعه
الأشرف ، ومنه القباطى التي قل إن المعونات كتب عنها ماء
الذهب ويظل للظاهرة بعد ذلك ريمها أو قدسيتها ، حتى - شاعر
لايسى - في معرض رثائه - أن يسحب بها على المرأة لخاصة واجب
لا يواقعها أحد إلا بعد أن تنظهر ، ويكون حبس - في اعتمادهم -
أنجب للولد - يبدو ذلك في إشارة عاجله ولكن دأله في بيت لمريع بنى
رباد يرثى به مالك بن زهير العسى^(١٢١)

أبعد مقتل مالك بن زهير فرجو الساء عواقب الأظهار
ول إشارة مثلها لعصمة بن حذرة في يوم الصرايم ، وكان آل ألا
بشرب حمراً ولا يقرب امرأة ولا يعثر حتى يقتل سبعين جلا من
عس ، فقال بعد أن قتلهم

الله قد أمكنى من عيس ساغ شراف وشلبت نفسى
وكنت لا أقرب ظهر عرسى ولا أشد بالخوف رأسى
للم ترتبط قضية الطهارة ببعض الخزعبلات التي تؤكد جانب أخرى
في الوليد الذى تنضم أمه قبل أن تحمل نطاقها للتظهر - ومن تلك الخلفية
ينطلق أبو كبير المدلى - وكان صعلوكاً قبل أن يسلم - في وصف تأبط شرراً
قائلاً إنه^(١٢٢) :

لما خَمَسُنَ به وهن عواقب
حبك الثياب فتباً غير مشغل
حملت به في ليلة مزودة
كزها وعقد نطاقها لم يخلل

فأنت به خوش السخشان مبطشاء
سهداً إذا ما نام ليل الهوخل
إذا هو - أى تأبط شرراً - مفرع لا يطاق ، وخشى النود حصص
البطل - لا ينام إذا نام غيره اليوم الثقيل - ومع ذلك يمكن هذا التفسير
من صميم حكمة العربي القديم ، إلا أن أسلوب شعر الماحل - حتى ما
اقرب عهده بالإسلام - يبدو في كثير من الأحيان دالاً ، ويسمح لنا
بالانغماس في تفصيلات أنثروبولوجية معقدة

لكن قد يقال من جانب بعض الشرح انه يسير محدثين إن
فصائد المخطأ والرثاء هي مما لا يخفى من "الحديث" لعدوى سطوريته
وبالتالى قد تكون للحيوطقيات Semiotics مدد سهلة الترويج ،
ومن قبل وقف عندها دون أن يسميها أبو عمدة معمر بن مثنى ،
فأقول إذن لا تملك إلا أن تتفق معهم على أن التصورات الأسطورية

قائمة على أي حال ، ولأن عينة نفسه فضل التفت إليها ، بل فعل كتابه «المحار» دليل على رغبته في استحصار الماضي في أثناء قراءته أي نص أدبي من جانب ، واستهاوى لإعادة مناقشة اللاعبيس والتقاد بها صدروا عنه في علم المعاني والرموز من جانب آخر .

(٥)

يبقى جزء أصغر من هذا البحث أقنعه من غيرها إشارة واحدة إلى شرح المدهج الذي أصدر عنه - فقد شغلت الصفحات السبعة كثيراً من هذا الشرح - وفي يقيني أنه من أحص ما يمكن أن نهنم به وأكثره دلالة على ارتباط الشعر بالأسطورة وبالدنيا شيئاً أو لم نشأ . ولقد تعنى الأسطورة هنا الطوطمية بكل ملاساتها ، وبكل ما يوحى به اعتقاد بوجود وحدة كونية بين أنواع الزواحف والأشجار والموام والحيوان والمصحور والنجوم . يشهد على هذا حضور هذه جميعاً في سلاسل النسب العربية كأسد وثعلبة وصخر وشمس . شير أننا قد نراها في طور لها متأخر مجموعة من الأغاط الشعرية الثابتة

ومثل البدء - أقصد بدء الخليقة - كان الطوطم مقروناً في تصور الإنسان وفي قصة الخليقة العربية وجذ الحوت ، إذ الإله الأول والأحر ثبت للأرض بعد خلقها على ظهر حوت وجد في الماء ، وكان هذا الماء على ظهر صفاء حملها ملاك ، وكان الملاك على صخرة ، والصخرة في الريح .

ولذلك جميعاً عناصر كونية قُدمت أو قُترنت عندما ارتبطت أو ارتبط بعضها - على الأقل - بالخالق الأول والأخير . ولا كان من صفات هذا الخالق الرحمة ، فقد أصبح للماء رحمة ، وصارت الريح رحمة ، وإن أصبح أحياناً نعمة كالناقة والحية . وأما الصفا ، فقد ظلت مناط قداسة حتى بعد ظهور الإسلام ، وألتمت فكرة الملائكة بطبيعة نورانية صليت من عزرائيل لأنه يسلب الحى حياته .

ولا نهاية لحصر صنوف الطوطم ، الأمر الذي يجعلنا نتوقف - ونحن نقرأ الشعر الجاهلي - عند الطوطم الحيوان كثيراً ، ومن قبل رأينا تفسيراً أسطورياً لظهور الكلب والبقرة أو الثور الوحشي ويهدينا هذا التفسير إلى أن تعلقة طرفة بن العبد مثلاً - وهو ينشد فيها - تم على واحد من أمرين ، وقد وصف ناقته في أكثر من ثلاثين بيتاً : إما أنه يريد أن يقابل بها ناقه الساء المتألمة من منطلق وحدة الوجود عند الشاعر الجاهلي ، وإما أنه يريد السيطرة التامة عليها فرصدها جزءاً جزءاً وصداً سحريراً كما يفعل صنوه بنقش الحيوان الذي يريد صيده على الحجر . وفي كلتا الحالتين لم يعب عن ذاكرته الخلاقة المنتجة البعد الأسطوري للناقة ، واستعمل الحس الجماعي في الوقت نفسه تجاه الناقة فقدره استطيعاً على البحر الذي لفت به أنظار التقاد . وليس يخفى أن الإعجاب ببعض الدينام قد به إليه القرآن الكريم : فقد قال تعالى : «والأنعام خلقها لكم فيها دواء ومناجى ومنها تأكلون» . ولكم فيها جمال حين يريحون وحين يسرحون ، وقال أيضاً : «والخيل والبغال والحمير ليركبونها وريثة» (١١) على أن وراء ذلك فكراً سبب فصفاً عن حيوانات أخرى منها

الغزال ، والذئبة الحميلة التي مُسيحت حية لأنها سمحت لإيليس بأن يحمل فيها أو يتخصصها ليغري حواء بأكل التفاحة المحرمة (١٢) ومن قبل ذكرنا حكاية ناقة صالح التي انشقت عنها الصخرة ، وفي القائمة حكاية هدهد سليمان - في صف مع الجن المسحر له ، وقد أوردتها النابغة في دالية مشهورة له (١٣) - ثم حكاية فيل أبرهة والطير الأبايل . وقد وقف عندها القرآن الكريم وقفة وعظيمة مؤثرة .

فإذا كان الشعر الجاهلي يعتمد «موتيمات» من هذه الحكايات ، فليس يعني هذا أن الحيوان موجود في الجزيرة كما يقال - فهو في كل مكان - وإنما يعني أنه عنصر وراثي رصيد هائل من الأفكار الأسطورية . ومن أطرف هذه الأفكار ما جاء في تفسير سيطرة قريش على العرب ، فقد كان قصي بن كلاب واسع الخيلة قوى العزيمة ، وقد كانت حكمة القريش من أعظم دواب البحر قوة - كما ذكر الطبري - فقد جعلها طوطم على أساس أنه جمع أبناء عشيرته من بني النضر بن كنانة واستغلب بهم احترام سواهم ، قال الشاعر :

وقريش هي التي تسكن البسخر
بها سُميت قريش قريشاً

بيت سخيف فيما نرى ، ولكنه يلخص حالة قبيلة تبحث عن طوطم لها . ثم لا جدته - حتى من أجل تحصيل البركة - اختلف فيه التأويل ، ففيل إن القريش هو التجمع أو هو الوفاء بحاجة الناس في الحرم ، أو السيطرة عليهم ، أو البعد عن الغارات أو ما يذهب إليه الشاعر في قوله (١٤) .

قوارش بالزجاج كان فيها
شواطن يتترعن به انتزاعاً

وفي كل أولئك نزلت قريش منزلة بني أسد وبني كلب وكلاب وبني ثعلبة وبني أنف الناقة في الإخلاص لحيوان طوطم بفلسوفه وبلتغون حوله .

وأما دريد بن الصمة الذي وعدنا بالتعرض له ، فقد كان شاعراً رئيساً في قومه ، ولما نزلت له هذه الأبيات في رثاء أبي الحنساء ، وكان قتل في يوم حوزة الأول (١٥) :

فإن البرزة يوم رففت أدمو
فلم أسمع مصاربة بن عمرو
ولو أسمعته لأتاك يسمي
حنيت السقي أو لأتاك يجرى
بشكة حازم لا تحتر فيه
إذا لبس الكفاة جلود نسج
عرفت مكانه لمعطت رداً
وأين مكان زور ياب بكر
على إرم وأحجار لقسار
وأغصان من التلمعات سقي
وسكان القصور أنى عليها
طوال الدهر شهراً بعد شهر

وتنت فيها - وقد وصفت معاوية مع الملوك القتل^(٢٢) - لا
 حياح أو حيلار ، كلاسيكيين إلا إذا أديا طمس الدلالات الإغائية
 لو تحتل بها كبر . وها طقساً دساً حاصداً تحرم الزود ، أي العير
 مقدس ليس يحل ويصحب في الموقف الخلل . وقد اجتمع تلك
 لتسمه لأنه كان من الإبل مالا مقدس ، وبعضه - كاللثة - كان
 مقدساً

وأي في يوم تزود ، أن منها حشود لكرب وبيعة ، ثم أقبلت
 بمرور ، بمرور أو مقدس . وقالت : لا تولى حتى يولى هذا
 البعير ! عما أدكت بكر ديث أقرت عليها كاهها الأصم عمرو بن
 قيس فعانهم أنا وركب ، فتلوا على ولا تملوا حتى أقر ! وانتصرت
 بكر فتعني الأعشى ، تنصروا قتلاً

نحن الدرس هرباً يوم صبحنا
 جيش الروميس في جمع الأحالي

وإن شاعر إسلامي متقدم قبل هو الأغلب العجل ، أو يحيى بن
 منصور . فقال

جاءوا بمرورهم وجننا بالأصم
 شيخ لنا كاليث من باق لوم
 يضرب بالسيف إذا الرمح انقصم

وفي يوم تسار ذكر مالك بن نويرة رويداً آخر ، ولكن يقر الفعل
 « مسح » مستحباً عنه بالظرف « غدوة »

ولو آسونا بالهرايس فتوة
 لشود رويداً صافدين النواصب

وعن أبو عبيدة على بيت بقوله « كانت بنو نهم إذا أرادوا القتال
 عمدوا إلى بعير فحللوه وقالوا : لا ملر حتى يقر هذا »^(٢٣)



وقد استعان دريد من الصممة مثل هذ الزور . مستدل به على الحد
 معاوية من عمرو بن الشريد السلمي وقد مرّ من على يوم حورة الأول
 الذي قتل فيه ، ولأنه كان شريفاً نبيلاً فقد عده أخوه صبحر ملكاً مثله
 فلم يكن من بأس إذا أضح - عداً - روراً مصب على حل عميره
 أعصاب من شجرات طوطمة . وفي أنها كانت مأوى لآلهة أو سه طين^(٢٤)

والزور عادة ما يكون حملاً صغيراً - هكذا مصب أشجار
 الجاهلية - وقد لا يصل إذا مر أو يعثر حمى مقدس ، وسير
 يتحل كما انتهلت بكر أحد الزور - الشمس بعد أن تبت لآخر
 مضرب الصرب المعداد وحشد بحول في « منه » حرق بعهده
 المكبه السحرة أو الصواعق - حيث لا يصل عليه شيء ويسمى
 بالحمار^(٢٥)

على أن مونة « الزور » - ست كل شيء في أبواب دريد - فمن
 إذا عدنا إلى قراءة البيت الأول الذي ينادي فيه الشاعر صديقه « العظيم »
 ولا يسمع بداءه - ومعنى هذا أنه مات - يدرك أنه يستعير لدخلة
 الزور - لأن صديقه الإنسان حول إلى ماضٍ حمى مقدس ، وبوصف
 إلى هذا الحمى مقصي بعبائر أو رسوم لا سبل إلى التهورين منه . وفي
 هو تحت المرات ملحوداً لا حول له ولا قوة منه حيا فعلا فنيا مصب
 قياده وبصرب الصرب الذي يدب على فروسه ؟ والمعروف أن فتوة
 المرء - في عرف العرب - الجاهلي كما يقصه كل من طرفة وبرى لميس في
 معلقيتها - تؤسسها قدته على أمر المرء في أي وقت وعن أي حيز يريد

ومنها يكن من شيء ، فمن إذا فتننا أبيات دريد - على حد
 الحور - نجد كل هذه العوالم والأبعاد ، ولن نجانب برئاء بارد أو بآبير قد
 بلغت القاد بنشبه مكرور أو كثافة معادة - ثم يطول بحدث - بعد
 ذلك - لأنه يشير قصبة الطفس وهي من أخطر قضايا الشعر العربي على
 الإطلاق . وإنحال أن البت فيها يمكن أن يتم عن طريق الأحد بالمعدل
 العلقي ، إذا صح أن نصلح على ذلك . فقد رعبنا - فبا رعبنا - أن
 طرفه في معلقته حاول في صوة الوحدة الكونية أو التوحيدية أن يقدم به
 السماء ، تماماً كما حاول امرؤ القيس أن يقدم فرس النجوم في ثمانية عشر
 بيتاً من ثلاثة وأربعين هي كل قصيدته التي مطلعها^(٢٦)

أحار بن عمرو كان يخمر
 ويعلم على المرء ما يأتي

إلا أن ذلك المعادل العلقي قد لا يفتح الدرس - لأنه دانه على
 تخيل يوشك أن يكون محدوداً ، وقد يخلط في الرؤية ووحده مجموعة
 من النجوم اثتان . وإذا كان هناك من يرى أن لميس - من الشمس
 موجود في مجموعة الحوراء التي يشاهد « الحار » فيها ، فلماذا تدنو الشمس
 في الشعر عن الأقرن واحد أو بقرون^(٢٧) ؟ ولماذا لا توجد بين النجوم إلا
 الناقة المعبدة من التي يركبها واحد كعبدة بين الأرض^(٢٨) ؟ وهذه فيما
 يقال ناه حراصة كالعبادة من الناق الوحشة التي صرقت بها بحول
 الحس ، تماماً كالناقة المخرج التي يركبها لمرؤ القيس^(٢٩)

من أجل ذلك - ولتبع هذا التردد في التفسير - لابد من التوجه
 الأسطوري تقطع به الطريق أمام المترددين . والذي لا شك فيه أن الطفس

في إطار المقدمة الطليقة ووصف الناقة - مع ربطها بالقوة أو الثور
الوحشي أو الحمار الأبلد أو الظنم أحياناً - إنما هو تقليد شعري له أصوله
الميثولوجية ، وليس تعبيراً عن واقع يفترض أن الجاهليين كلهم عاشوا في
عيام وأنفقوا أيامهم في الرحلة والقتل والحرب

وإن ظن أن هذا التقليد يتحكم في النظرة الاستطيقية بوجه
عدم ، ويعترض أن الشعر يجب أن يلتزم بمواعيد لها أصول طقوسية ودبية
ومما يشبه ذلك ، وفي رحلة الظنم التي وضعها كل الشعراء تقريباً ترك
الناقة دائماً ، ولا يعنى الشاعر أن تكون عنزياً أو عفرنة أو عجلز أو
عنداة أو حتى شذنية أو عجرفة أو معاقاً ، وإنما يعنيه أن تكون بعيداً
هادئاً يعمل أحمل النساء وأكثر من زينة وإشراقاً ، ومن خلال التكلل
الحمر ، الموشاة والزرق والأصباغ

وفوق الجوايا غزلة وجاذرة

تستحق من مك ذكى وزنق

كما يقول امرؤ القيس (٣٧) ، وإذا ما وقع البصر عليهن من خلال
منفذ الأستار الضيقة يلوح الذهب على نرائين العاجية فيها بصف للثقب
العبدى (٣٨)

كغزلان غزلت بسننات ضالو

لسوس الذنابات من الحصون

فهرن بكلى وسدلت زلفها

ولقسن الوصاوص للعبور

ومن ذهب يسلوح على نربو

كلون المعاج ليس بمدى حصون

هذا والموكب كله يتجه عادةً من الشرق إلى الغرب ، وفوق جبال
محمدة وفي قلب وديان سحيقة - ربما لاح فيها بعض الحجيج - وذلك في
غناء لا يتقطع حتى يحط عنم عيون الماء أو جباهه ، ويلخص ذلك كله
رهبر من أنى سلس في معقته حتى يمدح فيها الحارث من عوف وهم من
سنان على السلام في حروب وحس والميراث (٣٩)

تبصر غليل هل ترى من ظمائر

لحمائل بالعباء من فوق جرثوم

جعل القنان عر بمن وحزنه

وكم بالقنان من مجل ومحرّم

عزّن بأعاط عتاق وكلة

وراد ، حواشيها مشاكهة النّم

ورزكن في الروان يملون منه

عليه ذل الناعم النعم

مكون بكوراً واستحزن بحرة

فهن روادى الرس كاليد للقم

رفين ملهى للصدق ومنظر

أتق لعين الناظر المتوسم
كانت فحات العيون في كل منزل
نزلن به حب القنا لم يحطم
فما وردن الماء زرقاً جباهه
وضعن عيني الماخر المتخيم

أعظم أن هذه رحلة وراء الكلا حقا ، بعد إقمار مرى ؟ ومع إذن
ربنة الظنم وأسمى الحلل والشاعر حزين يسمع الغناء ويشم العطور ؟
أهكذا يستقبل الخراب والعراق حتى لا يكون هناك إلا الذكرى الحزينة
وبقايا الحياة المترلة - كالنوى والأشواق - التي طالما أحبا وألفها ؟

ثم لماذا يخرج الموكب من الشرق إلى الغرب ، حيث الماء الكثير كما
قال زهير وقال غيره ، وحيث يكون الورد مساء ؟

إن صح أن تلك رحلة واقع - وفيها ما فيها من إشارات إلى
استمرار حياة يمثلها وجود العين والآرام وأطلاؤها حيث كان منزل
الحياة - فكيف يكون صعباً أن تصوّر امرأة جميلة تسافر من حبيبا فرحة
وهو في حزنه يتغنى بفرحها ؟ إلا أن يكون البديل : أن هذه رحلة
الشمس نفسها يومياً منذ أن نبت من صدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في
البحر العظيم . وما أكثر قصص الجاهليين عن الشمس الغاربة ، وعن
رحلة الإنسان وراءها حيث تغيب في عين حبيبة ، ثم يخرج من الشرق
موجدياً !

ومن يدري ، فقد تكون الشمس - حبيبة الشاعر رمزاً - مقلّة ناقة
كناقة هذه الحبيبة . ومن قديم تصوّر الأساطير الشمس سفينة تسير في
بحر ، وقد حرص الشاعر الجاهلي في كثير من الأحيان على تصوير انظمن
ماتخلّيا ، أي السفن العظيمة ، بقول طرفة (٤٠) :

كان حذج المالكة غدوة

علايا سفن بالتواصف من ذو

وقال امرؤ القيس (٤١)

فشهنهم في الآل ما تكشوا

حدائق قوم أو سفينا فقيرا

وكامرؤ القيس قال للمقب العبدى « يشهن السفين وهن عمت » في
نونية التي عرّصها لها ، وفيها أيضاً « كأن حمولهن عن سفين » (٤٢) وأخيراً
قال الفرقتى الأكبر (٤٣)

لمن الظنم بالصحن طافيات

شهنها الذؤم أو علايا سفير

وكختام لهذا البحث - وإن ظننا في إطار المقدمة الطليقة - يشير
إلى الغزلة وحاذر امرؤ القيس ، وإلى غزلان المقب العبدى التي تخلفت
عن القطيع ، ثم إلى كل غزال يمرض له الشعراء الجاهليون ، فإدا
نلاحظ ؟

قطبان يجتمعان في الشعر الجاهلي مع الغزال أو الظبي وابنة عمه
النهاة على مستوى رفيع من الجمال والسمو والبرقة والخصوبة . وهذا
لقطبان هما الشمس والمرأة ، حتى لنعجز في كثير من الأحيان عن الفصل
بينهما أو رؤية أحدهما دون الآخر ، ولا سيما في مقدمة القصيدة . وقد
قدمنا أن الشمس كانت معبودة ، وهي اللات التي تستبدل بثايا
حُمَلاب « ثايا كالتريد الناصع » كما يقول طرفة ، أو على الأقل تمسحها
شعاعاً « في اعيم سطح » كما يقول سويد بن أبي كاهل ، وهذه الحية
نفسها (١١) :

نَحْجُ الْمُرَّةَ وَجْهًا وَاضِحًا

مِثْلَ لَرْنِ الشَّمْسِ فِي الصُّحُورِ ارْتَفَعْ

وَقَرُونًا سَابِقًا أَطْرَافُهَا

غُلَّتْهَا رِيحٌ مَسْلُوكٌ ذِي قَعْ

لكن القرن هنا - وهو محار - للغزال في الأصل ولكن يقال
لشمس عزالة في اللغة ، وكلاهما يوصف مع دبة المرأة الجميلة في
محارب الأكيال ، يقول امرؤ القيس (١٢) :

وَقَدْ عَلِمْتُ سَلْمَى وَإِنْ كَانَ بَعْلُهَا

بِأَنَّ الْفَتَى يَهْدَى وَلَيْسَ بِفَعَالٍ

وَمَاذَا عَلَيْهِ أَنْ ذَكَرْتُ أَوْتَسًا

كَغَزَلَانِ رَمَلٍ فِي مُحَارِبِ أَقْبَالٍ

ويقول الأعشى (١٣) :

كَكُتَيْبَةٍ صَوَّرَ عَرَاهُهَا

بِمَذْقَبٍ فِي مَرْمَرٍ مَاتِرٍ



وأما غزالان الرمل عند امرئ القيس - وقد جعلن دُمَى أو تماثيل -
فتعنى الآرام ، والرثم منها ذكر في الشعر جيداً جميلاً عند أغلب الشعراء
صالحوا « مثل الرثم » أو « جيد كجيد الرثم » ، في حين أثر الحادرة أن يقول
وكانت أطال النظر إلى غزاله الموجود على الأرض وعرال السماء فلم يجد
أشبه ولا أنصع من الحيد اللامع الطويل (١٤)

وَلَمَّا دَقَّقْتُ حَقِي اسْتَبْتُكَ بِوَضَحٍ

صَلَّتْ كَمَتَصَبِ الْغَزَالِ الْأَنْعَمِ

وبالطريقة نفسها قال عجلان بن أرقم في امرأة أحميا (١٥) :

فِيَوْمًا تَوَافَيْتَا بِوَجْهِ مَقْسَمٍ

كَأَنَّ ظِلِّي نَعَطُو إِلَى مَاضِرِ السَّلَمِ

وإن اختلف للعطاء أن غيتا يفغ الحادرة عند طوطمة الغزال -
وقد اقترنت بها صفة صَلَّتْ دائماً - يلح عجلان على تشبيه غملي لا نسكر أن
أساسه قداسة الغزال التي جعلت فيلته التي تنسج إليه تجملته دمية أو تماثلاً
يوصفه مع دمي النساء أو بدلاً منها في المحارب . وكان إذا مات حنق
أنفه - لأنه لا يصادر ولا يذبح قط ولا سيما في الشعر - كثر ووري جنباه
التراب . وقد بكاه بنو الحارث سبعة أيام ، هكذا تقضي الطفوس . ولا
يكشف عبد المطلب عن تماثيل من الذهب لغزالين في الحرم وهو يعيد حمر
المزم ، سرق أحدهما بنو الحارث فأشد حسان بن ثابت (١٦)

يَا صَالِبَ الْيَسْرِ ذِي الْأَرْكَانِ حَلِيَّةَ

أَذَى الْغَزَالِ لَنْ يَغْلِي لِمَسْتَبِرٍ

سَالِّ بِنِي الْحَارِثِ الْمُزَيِّرِ لِمَعْشَرِهِ

أَبْنِ الْغَزَالِ عَلَيْهِ الذُّرُّ مِنْ ذَهَبٍ

نلك الشواهد جميعاً - ومثلها كثير لا نستطيع حصره - تفننا عند
شئين مختلفين : أولهما اعتدال نبرة الشاعر وهو يعبر إلى المرأة الغزال أو
المرأة الشمس في التشبيب الذي تتضمنه مقدمة القصيدة الجاهلية . وفي
هذه الحال لابد من تقدير « البعد » الأسطوري ، واستحضار الطوطم
بكل ما يلقاه من إشارات ورموز . ويدلونا أن ما يريده الشاعر - في
هذا الإطار الديني ، وهو ديني حقيق - ليس إلا تقديم صلوات في
عروب الإلهة أو اللات ، فيها الحياة ومنها البقاء ، ومنها كل نعم
الوجود

وأما الشئ الثاني فنصير على الأول بعد أن نفتت الطوطم في
مجموعة من الصور المجازية تشكل نفسها بمقدار ما أسوعه الشاعر من
ثقافة يتي ، ونعم استطيعاً بمقدار ما يعطى أسلوبها من إبداعات قد لا
يقدر على استغابها التفكير المنطقي . فيكون لدى المرأة كانت الغزال
ونكون لثنا مسودة كلته حتى لتصفها بالإمد ، كما تكون حانية رقت
مثله ، وإذا عشيا الشاعر - كما فعل المحلل البشري - تمست
« كتشمس الظبي الهجر » أي أن الرغبة الحسية هي التي تمرر هذه
الصور ، ويكون من الصعب معالجتها أسطورياً إلا إذا انحنا نحو العزى
بحمة الصباح أو النعم الثاقف

عري - كما قدمنا - هي ربة الجنس والإخصاب ، وقد اهتمت
فريش بنشاطها ودعت عنده ، وفتح لها المنكر قرمانا من بعض
الرهبات . وكانت العانس من النساء إذا عبر عليها حاطب النكاح
بثرت حانيا من شعرها وكحلت إحدى عيبيها ، وظلت تحجل قبل مرور
عري في الأفق وهي تقول : أمي النكاح قبل الصباح (١٠٠) !

في هذا النوع من التشكيل الشهوي الذي أبرزه المحلل
البشكري ، وكذلك امرؤ القيس بصفة خاصة - مع أنه دعا يروي عن
روحه أم جندب أنه « كان يقبل لشدة حبب المعجزة مريح الحراقة
عطى » (١٠١) - الحيار وأصبح إلى أسباب المعري تتصل بالحق
أسطورة الشمس إلى أبعد مدى

٢٠٢

● هوامش

- (١) راجع كتاب الأصنام ٨ - ١٠ بتحقيق أحمد زكي باشا . ط دار الكتب المصرية سنة ١٩٦٥ وديوان الناطق ٥٤ . ٨٨ . ١٦٥ . تونس ١٩٧٥ والتفصيلات ٥٩ - ٣١١ . ١٦٠ . ١٦١ . ٧٣٥ . ٧٧٦ بتحقيق شارل ليل . ط . أوليفرود ١٩٦١
- سلك عند أي لذة لكز فية عرياً - وجهها سرياً - فاعرف - جاز -
الفرار طوطم لا يفل . وقصد به الزهرة . ول بعض الروايات « كم التبع » من
الهام - مشتعل برق باله - السلافة ما خرج من اللد - قبل ماضد -
لل المعصر - جوش من الليل لطفة من
- (٢) نقائض جرير والفرزدق ٧٦ - والمأكلة - الرسالة
- (٣) لسان ٢٢٠
- (٤) التفصيلات ٣٢
- (٥) البيت هو
- ما أراها تقول إلا سطرًا أو سطرًا من قولنا مكرويا
- (٦) ديوان الطفيل المعري ٨٧ ط دار الكتاب الجديد (بتحقيق محمد عبد القادر أحمد)
وشرح القصائد المختار للخطيب التبريزي ٢٠٧ ط صبح ١٩٩١
- (٧) التفصيلات ٧٨١
- الظب ولد ثالثة - المحاصر الزاوي والمسلط . أو غنى بدفع رجله عند الفزع -
الشكة السلاح - تقول رجل شاكى السلاح أي شاكى نسي أن سلاحه ذو شوك
- (٨) راجع على سبيل المثال قوله جرير بن عرقاء أمي بن عجل بهجر الأسفل
وبرم الحنكر لك علمت معذ حصناكم كما خصعت نمرود
- وقول حمز بن الحكمير القسي برد على ركبته من زنبش المعري
- فرقان سهم من أنى البحر دونه وصور كما أوجعت نمرود ونج
- وعند جرير إلى القالب غصه - فقال
- رشتك نسلك أشق نمرود فقالوا علمت ولم يبد
- وليل ما حاور الفرزدق هذا الشعب القديم . فلما فعل وقف عند حاد لما فقال
- وكان لم يروا كانا عليهم كتابم عاد بالبحر الأديم
- يقصد يوم ذي حجب ويوم القديس - وجميع نقائض جرير والفرزدق ٣٧٥ - ٤٦١
٩٧٨ - ٧٩٩ - ١٠٢٢
- (٩) راجع في ديوانه « بالروية بالغياء فالسند - ٨٢ - ٨٤

ومعد ، فقد قيل ما قيل إن المعري هي نفسها عشتار البابلية .
ومن أسماء هذه الفصح الزهرة ، ومعدة - والنحلة شحربا المقدسة -
ومعنى - وأحيانا اللات . وفي الحبوب عثر . وكل ما يروي من أساطير
عيا لا يخرج عن تلك الدائرة التي حددناها . بل ربما كان في رومها
الأخر - غير الغزال - وهو الإمام ، ما يؤكد الدور الجنسي وحده . حتى
لحد من بقايا المعابد القديمة - وعند العرب خاصة - كواهي الحمام
بقدس النار ، لأنها صفة من صفات المعري إن لم يكن هي الدار نفسها
إذن ما أصعب التأويل هنا . وما أشقهُ ! لكننا لا نبأس ، إذا لا
يرال في التفسير الأسطوري للأدب - وللشعر خاصة - جوانب كثيرة لم
يكشف عنها بعد وما قلناه الرواد فيه شعراء ونقاداً وأنثروبولوجيين يوحى
بأن للأسطورة اليوم دوراً قد يقلب أنواع النجوم الأدبي رأساً على
عقب

- (١٠) راجع التفصيلات ٧٧٩ فهو يقول
وانف امرؤ قصفت إليك أماني
وفي يوم الفرائد عجزت حولن برها رهير - الكاهن المتجر - لفظ خالد بن جعفر
رائد
- ولفست رؤسهم زهراً بمعصما جسدع الأنوف وأكبر الأوتار
وجعلت مهر بسام وبهاجم جعل للثوب هجانا وبكارا
- والله خلق أكرمها عيسى الذي على ذلك بقوله ، ألا ترى أنه ذكر في شعره أن رهراً كان
٣٠٠
- (١١) التفصيلات ٧٨١
- مظاهر سريالي من قولنا سريالي . أي ليس سريالا بعد سريالي - ومعنى بالمريالي هو
الفرع والمقصود بها - حبلا سريالي - كرميا سريالي
- (١٢) الحيران ٢ ٢٠ ط القاهرة ١٩٢٨
- (١٣) راجع على سبيل المثال الأسميات ٣٠ والنقائض ٢٢٠
- (١٤) جولد على في الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ١٠٦ - ١٧٤ راجع ايضاً أورت في
كتابه « دجلة المسلم » وفيه أن جبل فريش هو نفس جبل المعريين وعليه تسمى أوس
الحل وبعد الحل
- (١٥) يجب أن نذكر هنا أن إشارة عطفة الساقية إلى الفترة التي يطارد فيها الهباد وكلامه
نعم أنه كان ينظر إلى القنابل الموجودة بين مجموعة النجوم - الجبار وكلامه - ويدل عن
ذلك أنه قرن للشهد السابري بذكر الفريدين النجميين اللذين يبدانه وهو غري نائف
- (١٦) الصافات ١٦٥ (مكية)
- (١٧) التفصيلات ٦٠٦
- أعلاق - بنة مزقة - محرق قرب مطول أو حربة لحصية ثلاث من طويل -
أطباق - معاصر
- (١٨) تليخ المعرياني ١٢
- (١٩) التفصيلات ١٢٧
- (٢٠)
- (٢١) ديوان المعري القيس ٨٣ ط دار المعارف ١٩٦٩ - الأغانى ٢٠ - ٣٠٧
- (٢٢) راجع النقائض ٨٩ - ٢٣٧

التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي

□ إبراهيم عبد الرحمن

ينبغي أن اعترف منذ البداية أن هذه المحاولة المقترحة لقراءة الشعر الجاهلي في ضوء أساطير الأسطوري ليست سوى خطوة على طريق الدراسات المختصة التي ظهر بها هذا الشعر على أيدي القدامى والمحدثين من النقاد . وهي دراسات تنوعت مناهجها ، واختلفت نتائجها . ومن ثم فإن عمل في هذه القراءة الجديدة يتلخص في تجميع أفكارها والربط بين عناصرها المختلفة ، وفي عبارة مختصرة ، إعادة تركيب هذه العناصر وتأليفها بضم ما تفرق منها لتخلق منها ما يصبح الآن يسمى « شعرها » جديداً ، لدراسة الشعر الجاهلي ، بفك مغاليقه ويكشف عن كوره التي ظلت تخفيه على الدارسين القدامى . كما لا تزال خافية على الدارسين المحدثين ، على الرغم من نوع مباحثهم والساع لقافهم

والإبداع في الشعر الجاهلي على الرغم من هذه المعضلة اللغوية حلاً يربى ويربح ويفتح مغاليق الشعر الجاهلي ؟ هذا ما لا يسيل إلى إلاحه الصحيحة . وقد تخلصت المباحث اللغوية عدى وحدث في اللغة حيرة بحرها واصحها باستثناء قليل من الدراسات الجادة التي لم يلتفت إليها الدارسون - دراسات القدماء ظلت معنية بتأدية شكلية بعضها ، هي تثبيت هذا الشكل اللغوي الذي يشخصه الشعر الجاهلي ، ودرسه على الأجيال التالية ، في نواحيه المختلفة النحوية والنحوية والأساس ، والدلائل أيضاً وهم في الحقيقة معذورون في ذلك . فلهذا كتبوا شعولاً بنفسه الصفحة اللغوية لمائة دية هي فمافيه منى به بقراً تنعسها - والسعي إلى تفسير معناه تفسيراً صحيحاً فقد « ليد يات شعر الجاهلي » للرحمة أكسب هذا التناح الوثني قدسه ديرة عربية على الرغم من حملة الإسلام المبينة على شعرائه ورفقه ذهابهم إلا عيه

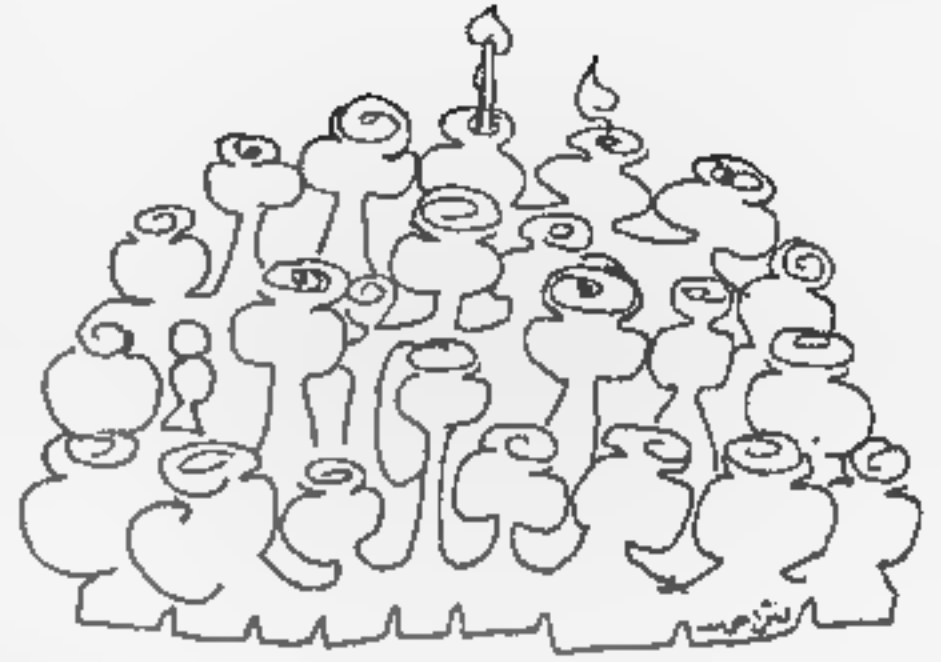
وإدراك من شعري في المقام الأول . بناء لغوياً تخلق به اللغة حلقاً جديداً . وترد إلى منابعها أو تخلق لها هذه المباح حلقاً جديداً . فاب دراسة لغة الشعر الجاهلي لغة حل مشكلاتها ، يسمى أن تكون مطلقاً أساساً في أية محاولة تدل لقراءته قراءة جديدة . ولعل أخطر هذه المشكلات اللغوية وأولها ما يطرأ هو تحديد مدلولات الألفاظ اللغوية بعمق والشعرية خاصة . تحديد تاريخياً دقيقاً . وفي عبارة أخرى إن دراسة المعاصرة العربية والإسلامية ما بين الجاهلية والمصور الإسلامية القديمة ، في جاسيا الأدبي والفكري ، تحتاج إلى مثل هذا المعجم اللغوي التاريخي الذي نستطيع عن طريقه أن نحدد مدلولات الألفاظ تحديداً دقيقاً يكشف عن معوماتها ومعاسيا وتطور هذه المفهومات ، وبذلك نستطيع أن نصع أيدي على صيغه الفكر العربي في صورته الصحيحة . وإذا ما قدر لنا أن نتغلب - بطريق أو بآخر ، على هذه المعصية اللغوية ، أمكننا أن ندلف من هذا الباب اللغوي إلى حل مشكلات الشعر الجاهلي الأخرى ، من تفسير الصورة الشعرية بالكشف عن أصولها « الميتولوجية والشعيرة » القديمة ، وفهم مغزى هذه الحكمة الموضوعية العربية المعروفة بالأعراس الشعرية - التي تألف منها المعصية وتفسيرها والكشف عن رموزها المختلفة - وحل هذه المعصية اللغوية يمكن أن يهدنا ، بالإضافة إلى هذا كله ، إلى الكشف عن منابع الشعر

تبيت في هذه العوصى الغلبة قدما وحديث . وبعله من الواضح أن تحليل هذه «التركيبة اللغوية» للشعر الجاهلي في جوانبها المختلفة ، الدلالية والنحوية والإشارية ، لا يتأتى للدارس إلا بتصديق مذهب معروف في الدراسات اللغوية والنحوية منذ أمد بعيد ، تطبيقا صارما يقطع من حساب الخوف الذي يستشعره الدارسون العرب من صعوبة هذين للمهجين ، هما : المسح اللغوي المقارن الذي ينظر إلى اللغة العربية ، في نظامها النحوي والعربي والأسلوبي بوصفها واحدة من فصيلة لغوية لها خصائصها ومفوماتها اللغوية التي تعود إلى أصل واحد خرجت منه وتطورت ، عبر مراحل زمنية طويلة . والدراسة المقارنة بين اللغة العربية وأخواتها في هذه الفصيلة اللغوية من ناحية ، وبينها وبين الأصل الذي تعود إليه هذه اللغات الأخوات من ناحية أخرى ، قادرة على تفسير قضايا وحل مشكلات لا تزال تؤرقنا إلى اليوم .

والثاني ، هو ما يتصل بموضوعنا (قراءة الشعر الجاهلي قراءة جديدة) اتصالا وثيقا ومباشرا ، وهو الكشف عن خبايا هذا العالم الأسطوري الذي انتبخت منه الميثولوجيا للمدينة عند العرب - وهو فكر معقد تعقيدا شديدا لأنه مزيج من روافد ميثولوجية متنوعة أخلت عناصرها المختلفة تتجمع من الديانات القديمة ، وثنية وموحدة ، لتتحد آخر الأمر في مخرى واحد هو «الميثولوجيا» الوثنية الجاهلية !

وفيما يتصل بالدراسات السامية المقارنة ، فإن لا أدنى العلم الدقيق بما أنجزه المستشرقون في هذا المجال ، ولكن أدنى شيئا آخر ، هو أنه كثير ومتنوع ، وأنه قد واجه عدیدا من مشكلات اللغة وانسحق مواجهة علمية خصبة ، وأن ما نقل منه إلى العربية ، خاصة من كتابات المستشرقين الألمان ، قليل قلة ملحوظة . ومع هذا كله فقد ترجم حديثا إلى اللغة العربية كتاب لأحد الباحثين المحدثين هو الأب هنري فليش اليسوعي عنوانه : «العربية الفصحى» : فهو بناء لغوي جديد ، وقد نقله إلى العربية الدكتور عبد الصبور شاهين - وذلك بالإضافة إلى الباحث العميقة للمقدمة التي ذاب عليها لفترة طويلة المرحوم العالم الدكتور يعقوب بكر ، في جميع الأصول اللغوية والدلالية لبعض المفردات المعجم العربي القديم التي استحالت على القدامى والمحدثين الكشف عنها ، وقد جمعها في كتاب نشرته جامعة بيروت العربية ، وهذه وثلك ، ما ترجم وما يزال حبيس لفته الأجنبية ، يعكس أهمية هذا الجانب من الدراسات المقارنة ، ويكشف عن أفكار جديدة في بحث القضايا اللغوية .

وحين تترك أمر هذا المسح إلى «الميثولوجيا الوثنية الجاهلية» يواجه ظلاما دامسا يتراكب بعضه فوق بعض ، فقد حرص القدامى من المؤرخين والمفسرين واللغويين ورواة الشعر الجاهلي ... على طمس هذا الجانب من المعارف الدينية الوثنية طمسا كاملا ، ولم يكف بشد عن هذا السلوك سوى عالمين معروفين ، هما : عبيد بن شربة وابن الكلبى . وشهرة عبيد بن شربة في رواية أخبار الجاهليين معروفة ، فقد كان صحيرا مقربا لمعاوية بن أبي سفيان ونقل عنه أخبار كثيرة لا نعددها عند غيره من الرواة القدامى⁽¹⁾ . أما ابن الكلبى فقد حشد في كتابه «الأصنام» كثيرا من الأحبار عن عادات الجاهليين وأصنامهم وشيئ من طقوسهم الدينية في العادة والملاحق القديم . ولكن هذه الأحبار مثل غيره من



والخلفية . ولا يحتاج في الحقيقة للتدليل على هذا ، فقد تواترت أخبار المفسرين بها تواترا عجيبا منذ صدر الإسلام حتى آخر القرن الرابع الهجري وشهرة ابن عباس في ذلك الجانب معروفة لا تحيل إلى إنكارها ، وهو من مفسري الجيل الأول الذين كانوا يحكمونهم من عصر الجاهل ومعرفة بآرائه الشعرى أقدر على فهم لغة القرآن الكريم ولكنه مع ذلك كان يفصل لاحتداد على الشعر الجاهلي فوضع بذلك مبدأ احتذاء من بعده كثرة المفسرين على الإطلاق في الترجمة التي أخذ يتميز عند بعض المفسرين ما يمكن أن نسميه بالتفسير الأدبي الخالص ، الذي انتقل أصحابه بإثبات خاصية الإيجاز البلاغي للنص القرآني ، وهي قضية قد خلقها خوف المفسرين من التباس الأمر على العامة من كثرة إشارتهم إلى نصوص من الشعر الجاهلي في تفسير القرآن ، أكثر مما خلقتها حاجة المسلمين للمعارضة للإسلام ، كما أن هذا الاتجاه قد قاد إلى وجوه من الآراء المعارضة في كثير من القضايا التشريعية

ومن المصنف أن هذا التخليق اللغوي لا يزال يحتم بشكله على الدراسات العربية المعاصرة ، سواء على المستوى العام أو المستوى الأكاديمي . فالدراسات النحوية لا تزال مجرد تلخيص على جهود القدماء من النحاة الذين نجحوا في ضبط هذا الجانب التقني للقواعد النحوية ضبطا علميا رائعا - ومباحث لغة اللغة إذا استحيينا هذا القليل الذي أنجزه الرواد من أمثال الدكتور إبراهيم أنيس والدكتور يعقوب بكر وغيرهما من العلماء العرب المحدثين ، لا تزال هي الأخرى مشغولة برفع «الشعارات اللغوية» العربية الحديثة دون تطبيقها عمليا في حل مشكلات اللغة العربية التي نراكم يوما بعد يوم ! وهؤلاء وأولئك معيون ، غامما مثل قدامى اللغويين والنحويين ، بقضية الصحة اللغوية ، وهم بدورهم معطوون في هذا ، لأنهم يمتارون من زاد القدماء ، ويسعون مطعم إلى تثبيت الظواهر اللغوية في شكل نحوي ثابت ، ومستوى نسبي يمينه لا يتغير ولا يتبدل !

ومها يكن من شيء فإن الحاجة قد أصبحت ملحة أكثر مما كانت عليه في أي وقت مضى ، للبحث عن حل لهذه المعضلة اللغوية التي

التأخرة ، وتدور حول عادة موحدة بعصا هي عبادة الإله « ديموي » أو ذو سموي ، أي صاحب السماء ، بمعنى إله السماء . وقد ظهرت هذه العادة في اليمن بعد دخول اليهودية والمسيحية إليها لما يربط بين ظهورها وبين هاتين الديانتين ، على الرغم من أن مفهوم التوحيد فيها لا يطابق علما مفهومه في أي من هاتين الديانتين السابقتين^(١) . وفي « نشر الكرم من الآيات ما يؤكد هذا الاتجاه التوحيدي من مثل قوله بعد : « ولئن سألتهم من خلق السموات والأرض وسخر الشمس والقمر ليقولن : الله ، فأتى يؤفكون »^(٢) ، وقوله تعالى : « ولئن سألتهم من نزل من السماء ماء لقأحيا به الأرض بعد موتها ، لقولن الله »^(٣) .

وقد اتخذت عبادات الجاهليين في هذا الطور شكلا بعينه ، هو نفس الشكل الذي نجده في ديانات الشعوب الأخرى المجاورة ، وهذا الشكل الديني هو المعروف بـ « عبادة الكواكب » التي تتألف من ثلاث سماوي هو القمر والشمس والزهرة ، ويؤلف هذا الثلاث الإلهي عائلة صغيرة ، يلعب فيها القمر غالبا ، دور الأب ، والشمس دور الأم ، والزهرة دور الابن أحيانا والآنسة أحيانا أخرى ، على رأي بعض الروايات^(٤) .

١ - وكان لمكانة القمر في هذه الديانة بوصفه الإله الأب أو الإله الأكبر أثرها في تعظيم الجاهليين له وكتبه مكانة دينة عالية بينهم - وقد نحت هذه المكانة في أشكال مختلفة ، منها أنهم نحشوا ذكر لقمر باسمه في أكثر النصوص الدينية الحوية بصفة خاصة ، حيث يكتبون بالإشادة بصفاته العديدة التي كانوا يكون بها عنه - كما انحدروا لما عبيدا من الأصنام التي تعبدها لها^(٥) . ويظهر من هذه النصوص التي وصلت إلينا ، أن عبادة القمر قد انبثقت من أسطورة واحدة كانت معروفة في المناطق المختلفة ، فقد تشابهت الصور التي ترمز إليه في هذه الكائنات ، سواء الشالية أو الحوية ، مما يدل على نشأة هذه العبادة من أصل واحد .

٢ - وعبادة الشمس من الماديات القديمة ، وهي أول الأجرام السماوية التي لعتت أبطار البشر إليها لتأثيرها اللادني على حياة الإنسان والحيوان والنبات ، فآلهوها وعبدوها وشيدوا لها المعبد وقدموا إليها القرابين . وفي أخبار الجاهليين وأشعارهم ما يؤكد عبادتهم لها ، وهي عبادة تعود ، مما ترجح هذه الأخبار ، إلى مرحلة بعينها من تاريخهم ، كانوا يستقرون فيها بالأراضي الخصبة المنتشرة في أطراف الجزيرة ووسطها ، حيث يكثر سقوط المطر . وتوحد الواحات التي يؤمها سدو اجتماعا للماء والكلأ ، أو وفاء بالدور الدينية . وقد عرفت الشمس بين عبادها في هذه الأماكن باسم الإله « بعل » أي إله الأرض الخصبة ، كما عرفت باسم « ذو الشرى » بمعنى الإله المير ، وما ، أي « بعل و ذو الشرى » ، صيغ مشهوران عند الجاهليين .

وتدنا الصغائر التي كانوا يسعونها على الشمس ، وإلى كبر يكون بها عبا ، كما تدنا أسماء الأصنام التي عبدوها بعدد ، على أنها كانت لدى عبادها من الجاهليين وغيرهم ، إلهة للخير والخصب ، ومصدرا للعدل والقانون ، ونعمة على الظالمين والمجرمين^(٦) ، فقد

كتابات المؤرخين العرب عرصة للشك سبب ما أحاط أخبار الجاهليين عموما من تحريف في العصور الإسلامية المختلفة - ومن ثم حتى مصطرون إلى أن بولي وجوهنا شطر النقوش العربية القديمة التي ظهرت بعناية الدارسين لأوروبيين منذ القرن التاسع عشر أو قبله بقليل . ويستطيع دون اندحول في تفاصيل معتدة أن نضم الإشارات الأدبية القليلة والأخبار المتعصبة التي جاءت في هذه النقوش بعضها إلى بعض للاعظ في حياة الجاهليين الدينية أشكالاً متناقضة من العبادات ، وهي أشكال كانت ، فيها معتد ، ثمرة مراحل مختلفة من العقائد الدينية . اختصت مؤثرات خارجية من ديانات الشرق القديم^(٧) . ويستطيع أن يصف هذا التاريخ الديني في مرحلتين متتابعتين : الأولى مرحلة الشرك ، أو مرحلة « عبادة الطواهر والكائنات » ، والثانية مرحلة التجريد ، أو الاتجاه إلى التوحيد . وقد رمر الجاهليون في هاتين المرحلتين عن أنفسهم بالأولاد التي تعددت واختلفت من قبيلة إلى أخرى . ومن منطقة إلى منطقة غيرها ، سواء في مرحلة الشرك أو مرحلة « التجريد » ، مما كان سببا في أن تعرف هذه العبادة بالرغم من اختلاف مفهومها وتطورها من مرحلة إلى أخرى « عبادة الأولاد » !

وقد أكثر القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف من ذكر هذه العبادة ، كما أحت في الإشارة إليها أخبار المفسرين والمؤرخين الجاهليين شديدة يحمل من ليست له معرفة واسعة وعميقة بتاريخ الجاهلية على الاعتراف بأن الوثنية ، كانت ديانة الجاهلية الوحيدة . والذي سببها أيضا أنه أن « عبادة الأولاد » ، تلك قد انتقلت إلى العرب من الأمم المجاورة ، وأنها قد تطورت كما قلنا لتصل في نهاية العصر الجاهلي إلى ما يعرف بالجاهلية المتأخرة ، إلى صورة أقرب ما تكون إلى « التوحيد » في صورته التي جاءت في الديانات السماوية . مما يؤكد لنا تأثر الجاهليين في عباداتهم ، وفي أطوارها المختلفة ، بديانات الأمم الأخرى المجاورة ، سواء أكانت هذه الديانات ولية مشركة أو محاولة موحدة على نحو ما سوف نرى .

وليس هناك من شك في أن الميل إلى « التوحيد » قد أخذ يعمو العقيدة العربية في أواخر العصر الجاهلي ، أي في تلك الفترة التي سقت ظهور الإسلام ، مما كان في حقيقته إرغاصا بظهور الإسلام وتجهيدا لقبه . ويعتمد في تأكيد هذه الحقيقة على أمرين لما أظهِرهما فيما نحن بصده - الأمر الأول أن « عقيدة الإله الواحد » قد أخذت تغزو نصوص الشعر الجاهلي في هذه الفترة المتأخرة من حياته ، فترة « الجاهلية القريبة » ، كما يظهر في شعر زهير والأعشى بصفة خاصة ، وشعر غيره من شعراء هذه المرحلة بعامة ، مما كان له أثره في تشكك الرواة والدارسين في صحة هذا الشعر ، ورد نصوصه التي تعكس هذا الخائب من الفكر التوحيدي إلى عمل الرواة المسلمين في تقيية الشعر من آثار الوثنية القديمة^(٨) . والأمر كذا . أن النصوص المكشوفة ترددهم في عدد كبير منها بأسماء الأصنام التي كانوا يتعبدون لها ، وليس فيها ما يدل على معرفة العرب الجاهليين بعبادة « التوحيد » إلا في طائفة من النصوص التي تنسب تاريخيا إلى الفترة القريبة من ظهور الإسلام ، ومكانيا إلى منطقة بعينها من الجزيرة العربية ، هي لمنطقة الحجازية . وفي عبارة مختصرة إن عبادة التوحيد لم يرد ذكرها إلا في نصوص الفترة الحجازية

كانت تسمى بـ «ذات الرحاب» وذات العدران، وذات اللون الذهبي، وذات البر، كما كانت تسمى بـ «ذات حمام» أي صاحبه لحرارة الشديدة والأشعة الموهجة التي تشبه الحميم من شدة حرها، وكثيرا ما نجد في كتب التاريخ القديم صوراً للثال «حمورابي» وهو يستلم دستوراً من الآله «شمس» وهذه الثنائية الدينية للشمس التي تحمل معها إلهة للحير والعدل والعقاب في وقت واحد، ثنائية شائعة معروفة في عبادات الساميين الوثنية.

٣- وعلى الرغم من قلّة الأخبار التي بين أيدينا عن كوكب «الزهرة» وعموصها «حيانا»، فإن في هذا القليل ما يدل على شيئين: الأول، أن «الزهرة» كانت لدى عبدها في مختلف الديانات الوثنية رمزاً على العشق والشهوة والأغواء، ومن ثم فقد ارتبطت عبادتها بهذا الجانب العاطفي الذي جعل منها «أفروديتي» اليونان، و«فيتوس» الرومان، «عشروت» الفينيقيين، و«فينيا» السومريين.^(١١٠)

وقد انتقلت عبادة «الزهرة» إلى العرب من الشعوب المماثلة، فبعدها في أول الأمر بعض العرب المماثلين للشام والعراق، ثم أصبحت بعد فترة من الزمن معبودة عرب الشمال جميعاً، الذين أطلقوا عليها اسم «الزهرة» وشخصوها في التمثال المعروف بـ «العزى» وقد اعتاد عباده، في الديانات الوثنية المختلفة، على تشخيصها في صورة شقي لامرأة حسناء عارية.^(١١١)

وبينما من أخبار «الزهرة» ما كان يصميه عليها لحياتها من عذرية الشبل، من معاني اليأس والحزن والبهجة فقد دعاها للمجموع «بالسعد الأصفر»، لأنها في السعادة دون «المشترى» وأضافوا إليها صفات الطرب والسرور واللهو، كما اعتقدوا في أن النظر إليها يجلب الفرح ويخفف عن الباطل، «حيانا»، تباريح العشق إذا كان عبداً كما اعتقدوا في قدرتها على أن تثير في الناس غرائز الحس. وقد بالعوا في وصف أنوثتها ودهبوا إلى القول بأنها، لطيفان هذه الأنوثة، تتسبب في الفرفة بين المحبين لما تملكه من سحر على الرجال.^(١١٢) وقد أورد الطبري في تفسير قوله تعالى: «وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا»، يعلمون الدس السحر، وما أنزل على الملكين بابل، «هاروت وماروت» كثيراً من الأخبار الميثولوجية التي تعود من غير شك إلى فترة عبادة الجاهليين لها، وتتلخص هذه الأخبار في أن الله سبحانه وتعالى أنزل اثنين من الملائكة إلى الأرض بعد أن ركب فيها شهوات الإنسان ليجتنبها، فعنتها «الزهرة» بجها فتنة شديدة وأنت أن تمنحها نفسها، إلا أن يكون على أمرها ودينها، وأحرقت لها صنما بعدائه ويسجدان له، فامتما وصبرا ودحا ثم أتياها وراوداها عن نفسها فأنت ثابة واشترطت عليها إحدى ثلاث: إما عبادة الصنم، أو قتل النفس، أو شرب الخمر، فقالا كل ذلك لا يسمى، ثم احتدمت بها الشهوة فأثرا أهون المصائب، وهو شرب الخمر، فسقتها حتى إذا أهدت الخمر معها وقعا بالزهر، وما يمر بها إنسان محشيان الفضيحة فيقتلانه، ويشاء أن الصعود إلى السماء. بعد أن عرفا وقوعها في الخطيئة فلا يستطيعان، ويكشف الغطاء بيها ويبين أهل السماء فتظن الملائكة إلى ما وقعا فيه من الدب فيصبحون كل المعجب، ويأخذون في الاستغفار لمن في الأرض من البشر، ويستطرد «الطبري» فيروي أن

«الزهرة» عرفت من الملكين ما يطلعان به إلى السماء من كلام صرحت إلى السماء، وهناك سبت ما تنزل به عقيت مكها، وحسبها الله ذلك الكوكب الحليل! أما «هاروت وماروت» هما في بابل يعدمان مكوسين في بئر إلى يوم القيامة! ولعل في هذه القصة وغيرها ما يدل على شهرة هذه «الرية» بالجمال وقدرتها على فتنة الرجال، وما يفسر هذه الأخبار المسوية إلى بعض المسلمين من مثل ما يروى من أن عبد الله بن عمر كان إذا طلعت «الزهرة» لعبها وقال: «هذه التي فتنت هاروت وماروت»^(١١٣)، أو ما يروى من أن المسلمين كانوا إذا رأوا الزهرة دعوا عليها بقولهم: «لا مرحبا ولا أهلاً!»

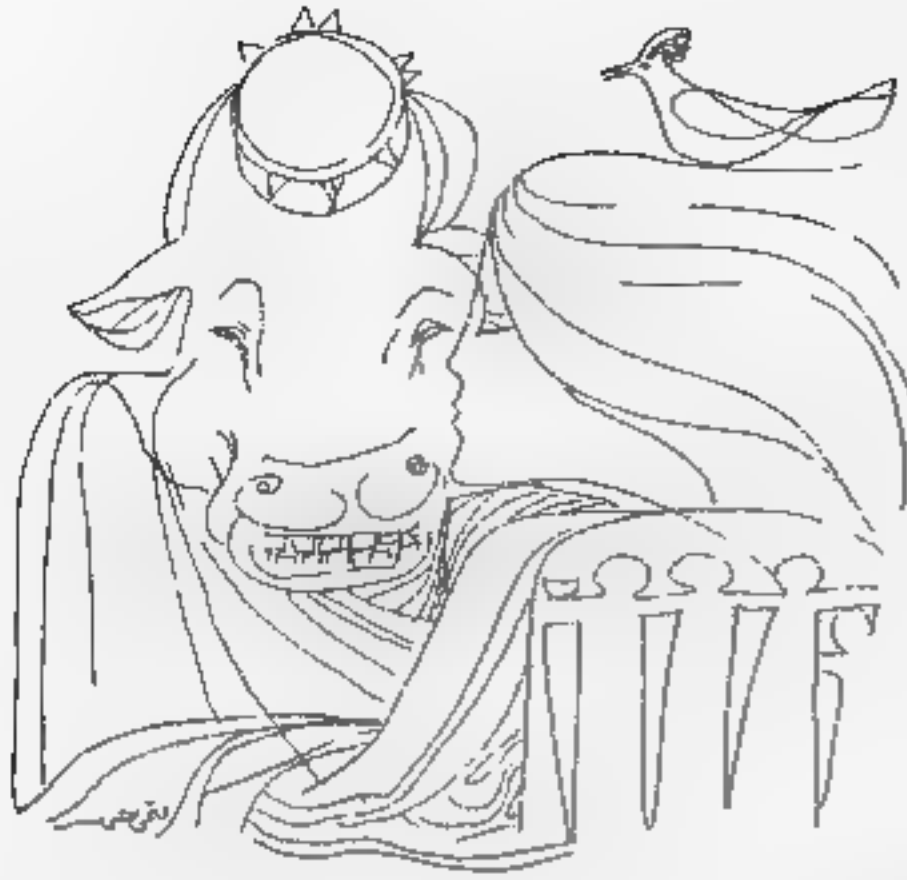
٤- ولا تقل أخبار «الثريا» عموصا وانتساراً عن أخبار غيرها من الكواكب المعبودة لدى الجاهليين، فكل ما وصل إلينا من أخبار عاداتها فقرات قليلة متفرقة في كتب التاريخ ومعاجم اللغة، يستل في دانها قيمة دينية أو ميثولوجية دالة، ولكن قيمتها تتركز في أنها استطع، حين صمد بعضها إلى بعض في بناء متكامل، أن يستخلص منها شيئاً يكشف عن طبيعة هذا السجم الدينية من ناحية، وتصور الجاهليين للدور الذي كان يلعبه في حياتهم من ناحية أخرى. وهذه الأخبار القليلة تقع في نوعين: أخبار أسطورية تكشف عن علاقة ميثولوجية كانت قائمة في أدهان الجاهليين بين «الثريا» وغيرها من الكواكب الأخرى، ونصوص لغوية تفسر معنى «الثريا» بردها إلى الأصل الاشتقائي الذي خرجت منه.

وكلمة «الثريا» تجمع في معناها اللغوي بين الثروة والغنى وكثرة العدد وهزلة المطر، فقد جاء في اللسان ما صمد. «والثريا من الكواكب، سميت للثروة ثوبها، وقيل سميت بذلك لكثرة كواكبها مع صغر مراتبها، وهو تصغير على جهة التكبير....» ويقال: «إن خلال أنجم الثريا الطهارة كواكب خفية كثيرة العدد». والثروة ليلة بلش القمر والثريا.... والثريا ماء معروف». وفي العمدة أنها «سميت بهذا لأن مطرها عنه تكون الثروة وكثرة العدد والغنى»^(١١٤). وشبه بهذا ما يقوله البيهقي من أنها تصغير ثروي، وأصله من الثروة، وهو الاجتماع وكثرة العدد، وأن المطر الذي يتزل بتوتها تكون منه الثروة وهو الغنى^(١١٥) ولديك كواكب يقولون: إذا رأيت الثريا تدبر فشهرك نتاج وشهرك مطر، أي إذا بدأت للمروب مع المغرب فذلك وقت المطر ووقت نتاج الإبل.

وقد ارتبطت بالثريا بعض الأخبار الأسطورية التي تعكس صلة هذه «الرية» بعمرها من الكواكب الأخرى، ومن هذه الأخبار ما يروى من أن القمر أراد أن يروح الثريا من الدبران حيناً خطبها فأبت عليه، وولت عنه مديرة وقالت للقمر: ما أصعب بهذا السمرات الذي لا مال له! فصرع القمر ففلاصه بتحولها، فهو يتبعها حيث سوحته. ويسوق صدافها قدامه، وهي الفلاص، غير أن العيون، وهي كوكب آخر مسمى «بطلح قبل الخوراء»، عاق الدبران عن لقاء الثريا، فسمى بذلك^(١١٦) وإلى هذا يشير طفيل العمري في قوله

أما أس طوق لسفد أول يذمونه

كما في بقلاص السجم حاديا



يمكن أن تلقى ضوءاً على هذه الصلة المقدسة التي كانت تقوم بين هذه الحيوانات وبين الثالوث الإلهي ، أربينا وبين غيرها من الأجرام السماوية الأخرى التي تعبدوا لها

وفي هذه الكتابات ما يدل على تقديس جاهليين للثور الذي تعبدوا منه ، وما على القمر ولعل سبب ذلك يكمن في حقيقة المشابهة بين قرني الثور وبين القمر عندما يكون هلالاً . وقد وردت صور ثور رمز للقمر في النصوص الدينية واللحيانية واليهودية . وقد نص فيها أصحابها على تسمية لقمر بالثور ، كما اعتدوا له في بعض المناطق أصناماً على شكل عجل بيده حوامة ، كانوا يعبدونه ويسجدون له ويصومون أياماً معلومة كل شهر ، ثم يأتون له بالطعام والشراب والمرح والسرور . . . وكان السبيون يرمزون للقمر في كتاباتهم برأس ثور ، كما كانت النيران من أكثر الحيوانات التي يقدمونها ضحايا له

وقد تعبد الجاهليون للقمر في شكل أصنام عديدة صنعوها له يميناً منها ود ، أعظم هذه الأصنام وأقدمها ، لقد وصفوه وصفاً جسدياً به أهميته ودلالته بأنه « تمثال رجل كأعظم ما يكون من الرجال ، قد دبر عليه حلتان ، متزر بحلة ومرتد بأخرى عليه سيف قد تقده ، وقد تمك قوساً ، وبين يديه حربة فيها لواء ، وورصة فيها نبل » - وهي صورة مثالية تذكرنا بصورة الفارس في الشعر الجاهلي !

وقد دمر الجاهليون للشمس بالمرأة العارية والفارس والعراة والمهابة والنخلة ، وهي رموز تخطيط فيها الحيوانات بالسات و الإنسان ، وتمكس ، بسبب ذلك ، صفات مختلطة من الخصوبة والقوة والجمال ، وهي تلك الصفات التي كانوا يربونها في هذه الإلهة الأم ، كما تمكس صفات أخرى جسدية تجعل منها صورة مثالية للجمال والعطاء ، وخبره في لبها وعسوتها

وه أما الفلاص فهي صغار الوق التي يسوقها النهران صدافاً للثريا ، وسمي الدبرون بذلك لأنه دبر الثريا أي جاء خلفها ، ويقال له الراعي أيضاً ، والتلى والتابع واحدان والمحدث . . . ولعل في هذا كله ما يعطى لنا عادة العرب للثريا بوصفها « ربة » للحصب ، وماحه للبعث - فقد ربطت عبادة الكواكب عند العرب مثل غيرهم من المجتمعات القديمة ، بما كانت تتركه في حياتهم من آثار ، ومن ثم احتلمت دوافعهم إلى هذه العبادة ومواقعهم من الكواكب التي تعبدوا لها . وكانت عبادة حب لما تعث في حياتهم من حصب وثرء ، كما كانت عبادة خوف ورهبة كما حدث في عبادتهم لـ « الدبران » الذي كانوا يعدونه كوكبا مششوما لا يطفرون بنوته إلا وسنهم محذية ، ولهذا صبروا به مثلاً في الكد والشؤم ، فقالوا : أكد من تالي النجم (١٧)

وما كان الجاهليون مثل غيرهم من الشعوب السامية لا يميلون إلى التجريد ، ولا يتعبدون بسبب ذلك إلا لآلهة مجسمة ، فقد عمدوا إلى تجسيد هذه الآلهة السماوية التي كانوا لا يستطيعون الاقتراب منها أو الكشف عن أسرارها . وقد اتخذ هذا التجسيد ، في مجموعته وفي المراحل التاريخية المختلفة لهذه العبادة ، مطهرين لها دورها وأهميتها في فهم هذه الديانة ، الأول . تجسيد هذه الآلهة : القمر ، والشمس ، والزهرة وغيرها من اسجود الأخرى التي عبدوها ، في حيوانات وأشجار بعضها من حيوان هذه الديانة وساتها . وقد خلق الجاهليون ، في أكثر الأحوال ، بين هذه الآلهة الأرضية وبين النجوم المعبودة ، أو آلهة السماء ، صلات مادية مأخوذة من هذه النجوم ونعنائها ، مما يدل على ما كانت تكونها بعدونها برصفاً طوطم ، ولكنهم كانوا يشخصون على طريقها هذه الكواكب التي مدت لهم بعدة اسجودا مع طبيعتهم في الليل إلى التجسيم أكثر من ميلهم إلى التجريد .

والثاني ، أنهم اتخذوا لكل من هذه الآلهة عبيداً من الأصنام التي كانوا يتعبدون لها ، وهي أصنام كثرت واختلقت أسماءها وألقابها اختلافًا جعل الدارسين على اعتبارها آلهة كان الجاهليون يتعبدون لها . ودراسة هذه الأسماء في الفروخ العربية الحوية والشامية تدل على أنها ليست سوى إشارة إلى أوصاف الكواكب التي عبدوها . ومن ثم فإن هذه الأصنام على كثرتها وتنوعها في البنيات الجاهلية المختلفة إنما تجسد مفهوم الجاهليين بصفة هذه الآلهة الثلاثة على وجه الخصوص .

ولا نحتاج في الحقيقة للتدليل على تقديس الجاهليين لبعض الحيوانات التي شخصوا عن طريقها تصوراتهم لآلهة هذا اثاثوث السماوي الذي عبده . فإن في تسمية الجاهليين ، أفراداً وقبائل ، بأسماء الحيوانات هذه لكثرة التي تصادها في كب الأنساب ما يدل على انتشار هذه العبادة ، ومن المؤسف أن النصوص الدينية التي بين أيدينا قليلة ، وهي لذلك لا تعطينا تفسيراً للصلات الدينية التي كان هؤلاء الجاهليون يقيمونها بين أنفسهم وبين هذه الحيوانات

ستطيع أن نجد في هذا القليل بعضاً من الإشارات إلى حيوانات بعضها

المجاهدين الجغرافية ونشنتها ، فإن في هذا القليل ما يلقى ضوءا على هذا
الفكر الجغرافي ، الذي كانوا يرون من خلاله نجوم السماء

وستتبع دون التحول في تفاصيل معقدة وحافة ، أن تلخص
تصورهم الجغرافي لعالم النجوم في أنهم كانوا ، مثل غيرهم من الأمم
بدمجة كالبيران واللاتين ، يسمون السماء إلى بروج (وهي لفظة معربة
عن أصل لايني هو Burgess على أرحح الأقوال ، وذلك قبل الإسلام
من طالع ... ان عشر كوكب ... بها مبال للشمس والشمس .
وما تبعها من النجوم لأخرى - ... وسير القمر في كل برج منها
يومان وثلاث ... ثمانية وعشرون مريلا - ثم يستمر للشمس - ومع
شمس في كل منها شهر ... والذي يعني من هذا هو طريقهم في
وصف هذه المجموعات من الكواكب التي كانوا يرونها في هذه المنازل ،
فهى كما قلنا تطابق هذا بوجود معنى لدى بلقانا لعالم الحيوان والطيور في
فصلين بصفة وببريد في الشعر جاهلي وقد وصف عبد الرحمن بن
عمر ... بعد ذلك ثلاث مجموعات ... من النجوم وصفا مثيرا في
كلامه ... كبر ... لا ... ومن المؤسف أن ما لدى
من تصوير هذه الكواكب كان قبيحا ولكنها على كل حال تلقى ضوءا
على هذا ... وهي مجموعة العقاب ، وهو على حرمها
بتصوره الماهليون ، ... أهم مصلة قد مرد جناحه في
حالة تقصيص على مرسته التي تتشبه في كوكب صغير مشرب منه بحالب
السر ولكنها تنبؤ ... مجموعة النور ... مجموعة من الكواكب التي
تبع اسمهم الأكبر ... الثور ، وكأنها تطارده ، ومنها بجوار يعرفان
بالكلبي . ونعم آخر ... مجموعة نجوم تتشبه في هيئة صائد بشار قد
أضيق على الثور أو النجم الأكبر المير

وكما تبدت لخزلاء الماهليين صورة الثور وهو يصارع الصائد
وكالانه ، ويعتقد وهو يصارده النقطاة الصغيرة التي تغوته في هاتين
المجموعتين من النجوم أو منازل ، فإسم قد وأوا الناقة المخرس التي
اعتاد الشاعر الجاهلي ركوبها كلما سار في رحلته للضيعة ، في مجموعة
أخرى من النجوم التي ترسم لها لوحة هي حسب الصورة التي تصادها في
أكثر قصائد الشعر الجاهلي ... صامرة دفيئة المعى . صغيرة
الرأس . وعنفها كواكب صغار متناصفة ، ابتدأت من السام ، ثم
هبطت حال السمكة ، ثم ارتفعت ارتفاع المتق ، واتصل بها الرأس ،
وهي أربعة كواكب متقاربة أحدها في وسطها ...

وصورة الظعن أو موكب الحية الراحلة قد رآه الشعراء الجاهليون
كذلك في مراكب النجوم ، في الصورة نفسها التي يسمونها في
أشعارهم . صورة السمينة العظيمة التي تهادى على موج البحر الهادى .
ولتؤكد ما يصور نصف لنا ذلك في أرحورته التي ألحقها بكلماته ، والتي
يبحث فيها صور هذه الكواكب على نحو ما كانوا يرونها

وبعد كواكب السماء
كواكب راحة
يطلع بعد مطلع القمر
وهو مما غير ما بعد
عومها كثيرة متحركة
لها على فط حوب حركة
فيهم غم حمر الآلة
يصفق نو اشري صاؤه
له صاء يسبح سبلا
تدعوه أعراب لعل سبلا
بعد يسمى كوكب اخرقا
كما حكى صليبا الانو
ما إن يرى في جهة لشمال
والسعر من مدائن الجبال

إلى غير ذلك من الموضوعات التي تؤلف القصيدة الجاهلية . ونجعل
على الرغم من اختلافها . من كل قصيدة . في ذات . سنة موضوعية
وعية معينة

وبريد أن نصل من هذا كله إلى القول بأن فهم الشعر الجاهلي خاصة
والتفكير العامة ، لا يتأتى للقرء إلا بفهم طبيعة هذا الأسلوب
التصويري فيها لغويا صححا ، وتحليل صورة المركبة ، ولوحاته المركبة ،
تحليلا يكشف ، أولا ، عن أصولها للثولوجية والشعبية التي بعثت بها ،
وببر ، ثانيا ، تلك العلاقات الخفية التي كان الشاعر يقيمها بين عناصر
الصورة ، مفردة ومركبة ، ومكوناتها المختلفة ، وبين مواقفه أو لفتل
وفلسفته في الحياة وظواهرها المتناخضة في بيته

وستتبع لتحقيق هذه الغاية من الفهم والتصير ، أن ندخل إلى
دراسة الشعر الجاهلي خاصة ، بهذه الملاحظات العامة ، أو بهذه
الفاتيح ، التي يعتقد أنها قادرة على إيقاظنا على أسرار هذا الأسلوب
التصويري :

الملاحظة الأولى : أن قارئ الشعر الجاهلي في قصائده المختلفة .
يلاحظ أن الحديث عن المرأة بشكل المصير الأصل الذي تأتف حونه
وعرج منه بقية عناصر القصيدة الأخرى ، فهي التي توقف الشاعر على
الأطلال ، وهي التي تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من
موت وخراب لرحيلها عنها ، ورحيل هذه المحبوبة هو الذي يحمل
الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها ، وهذه الذكريات هي التي
تصطره ، إذا ما تأزمت حسنة وأطففت عليه هموم الحياة ، إلى الرحيل

في إثرها واحداً الفطمان وحسباً إنساناً مؤثراً ، على راحلة يبالغ عادة في تشخيص قوتها وشخصها وفدريتها على التصق به بعيداً عن هذه الأطلال التي تثير في نفسه عناصر شتى من الخوف والقلق والحسرة ، أو قلق من الصراعات التي يشخصها بعدها في قصص الصيد المعروفة حسناً ، ووصف مظاهر الطبيعة ، من الأمطار والسيول والحيوانات في صورتها العسيفة ، حيناً آخر مما يجعل من البحث عن الأصول الميثولوجية التي تولد منها هذا الاحتفاء بالمرأة مفتاحاً إلى فهم الفصيلة الجاهلية وتفسير أعراسها ورموزها .

والثانية ، أن الأسلوب التصويري يغلب ، في هذا الشعر ، على موضوعات بعضها هي تلك الأعراس المخطئة التي تولد التاء الشكل والموضوعي للقصيدة الجاهلية ، وأن الشعراء الجاهليين قد درجوا ، على اختلاف أوجههم الفنية على أن يصفوا على صورهم تلك طائفاً مثالياً يجعل من الأطلال نموذجاً أعلى للحراب والموت اللذين يتزلان بحياة الإنسان ومن الحيوان على اختلافه ، حيواناً أسطورياً في جهالة وحركته وقوته ، ومن السحاب وما يسقطه من أمطار رمزا على ازدهار الحياة وحسبوتها . في نمطية تتردد من شاعر إلى آخر ، ومن قصيدة إلى غيرها وتكرر فيها عناصر لغوية وموضوعية وروحية واحدة ، وكأنها كانت لدى الشعراء جميعاً بمثابة « الشعائر المقدسة » التي وكل إليهم تلاوتها !

والملاحظة الثالثة ، أن الشعراء الجاهليين قد حرصوا على أن يستمدوا هذه الصور من « عالم الميثولوجي » ، عالم الكواكب على كنهه الذي تصوره وطبعوه في أذهانهم ، وما كان يقابله في عالمهم المادي ، من حيوان ونبات وطيور ، مؤلفين من هذه الأطراف المتناقضة في الواقع الحقيقي ، صوراً تتداخل عناصرها المتناقضة ، في الموضوعات المختلفة ، فتداحل شديداً ، وهو ما أدى بهم إلى الاعتماد على نقل صفات الأشياء بعضها إلى بعض ، محدثين فيها ما يعرف في النقد الحديث بـ « ترانس الحواس » ، وذلك مما أخذوا يحدثونه من تخوير وتخريف ، وما خلفوه بين أطرافها المتناثرة من علاقات : فهم يجمعون بين المرأة والشمس ولعمري والنعامة والبقرة الوحشية والمهابة والظبية والرمم والنحلة والجمال والحيات والحمر وقرون الحيوان ، كما يجمعون بين الأطلال والوشم والسحاب والكثبان والصحائف ، وبين الثور والسيف والنوب المخطط ، وبين الناقة والمطر والنعامة والظبي والحمار الوحشي وتابوت الموتى وأنواع الإبران ، وبين الظمن والنسي والنجيل .. وتعرض هذه الملاحظات

المختلفة حين نضم بعضها إلى بعض على دلويس الصورة في الشعر الجاهلي ، أن يجمع أمرين : أحدهما تحليل هذه الصورة في ذاتها تحليلاً موضوعياً ولذا يكشف عن هذا الجانب من الإبداع الفني الذي حققه الشعراء الجاهليون في قصائدهم المختلفة ، وما أخذ يطرأ عليها من تطور من فترة إلى أخرى . والآخر ، هو البحث عن رموز هذه الصور بردها إلى أصولها الميثولوجية التي صدرت عنها ، سواء في صورها الحقيقية أو في

الصور التي استعالت إليها على يدي هذا الشاعر أو ذاك ، وفي هذه القصيدة أو تلك ، فليس من شك في أن هؤلاء قد أخذوا كما قلنا ، كثيراً من التخوير والتخريف في هذه الأصول الميثولوجية أو الشعبية ، شأنهم في تخوير أية عناصر موضوعية أخرى كانوا يستعبرونها من الواقع المادي والذروي والحضاري .

وقد كان لإكثار الشعراء كما قلنا من الاعتماد على هذا الجانب التصويري أثره في استقرار العلاقات والصلات « الميثولوجية » التي تجمع بين عناصرها المتباينة ، مما حيل لمتلقي هذا الشعر من القدامى وحدثين أنها أطراف تجمع بينها خصائص وصفات عادية مشتركة ، وبذلك قطعت الألفة وكثرة الاستعمال ، والميل إلى تتبع هذا الشعر من آثار الوثنية ، كل ما كان بين هذه الصور وأصولها من الموروث الجاهلي من صلة ، ثم جاء اللغويون والبلاغيون ليؤكدوا مفهومهم الشكلي للصور الشعرية ، القائم على التسليم تخفية وجود الصفات المشتركة بين أطراف الصور المخارية المختلفة ، هذه القطيعة بين الأصل الميثولوجي والشكل الفني ، ومن ثم لم يعط هؤلاء البلاغيون إلى تلك الحقيقة الفنية ، وهي أن الشعراء ، كما قلنا ، كانوا يخلفون هذه العلاقات خلفاً فنياً جديداً ، وأن قيمة هذه الصور اليبانية موكولة في الحقيقة إلى دلالتها على النحو الذي أمهنا حبان الشاعر ، وطبيعة ما أدخله في تركيبها من عناصر

ونستطيع أن تبين هذه الصلة « الميثولوجية » الوثيقة التي كانت تقوم بين المرأة والشاعر ، أو بين الحب وأعراس القصيدة الأخرى ، عن طريقين : طريق الصور الجبرية التي تزحم قصائد الجاهليين ، وهي صور كان الشعراء يؤلفونها تأليفاً بلاغياً خالصاً أحياناً ، عن طريق التشبيه والاستعارة ، وعن طريق نقل دلالات الألفاظ بعضها إلى بعض أحياناً أخرى .

والثانية ، طريق الصور الكلية ، ويريد بها توصيف الشعراء للعرل في قصائد عن طريق الاحتمال بصفات معينة يبررون بها سجال المرأة التي يتحللون فيها ، متحدثين من الصورة العامة التي يرسمونها هذه المرأة أو تلك مدخلاً إلى أعراس القصيدة الأخرى ، مما يؤلف ، آخر الأمر ، من الأعراس والصور ، ما يصح أن نسميه « مقولة » هذه القصيدة أو تلك !

(أ) وتدلنا صور العرل الجبرية ، على سبيل المثال ، على احتمال الشعراء في الحديث عن المرأة ، بالجمع بين هذه العناصر للتناثرة : من الميثولوجيا الدينية إلى نبات الصحراء وحيوانها ، إلى عقائد الوثنية في العصور السابقة على العصر الجاهلي . وعلى الرغم من قلة الأتجار التي بين أندابنا عن عبادة المرأة في العصور الجاهلية السحيقة ، فإن في هذا القليل ما يلقى على كل حال ضوءاً على عاداتها ، وهي عادة قد انتقلت إليهم من الديانات الشرقية القديمة في مصر وبابل وآشور . وتعود ، في أقدم

صورها ، إلى مرحلة الطوطمية حين أخذ الإنسان يلتفت إلى أن الإحصاب هو سر الحياة ، وأن المرأة هي سر هذا الإحصاب في حياة الإنسان . ومن ثم فقد نمت فكرة العذراء أم الآلهة وسيطرت على الديانات القديمة فترة رمية طويلة ، ثم ما لبثت أن تحولت للمرأة في هذه الديانات بعد تطورها إلى الآلهة تشخص فكرة الأمومة . ثم تطورت هذه العبادة في المرحلة الأخيرة المتطورة من ديانات الشرق القديم ، لتصبح رمزا على الأم الكبرى ، والآلهة الخصب والخصب : الشمس . ولعل مما يفسر ذلك ما يلاحظه بورمان بريل وغيره من مؤرخي الحضارات القديمة ، من أن الأعمال الفنية اللافتة للنظر في تماثيل ما قبل التاريخ ، كانت تماثيل المرأة المصنوعة من الحجر الجيري ، وتمثل امرأة بدنية في كل أعضائها ، لتمثل الخصوبة أو الأمومة ... أو ما يلاحظه براندون من أن التماثيل الحجرية والمعظية التي عثر عليها المنقبون في آثار العصر الحجري وعصر من العصور الوثنية ، كانت « لنساء بلغت النظر إليهن شيئا » . أن لأعضاء الأنثوية قد بولغ في تصحيحها ، وأن الوجه لا يحمل أية ملامح ، وتسمى هذه التماثيل « فيوسات لو سيل » ، وهي صغيرة صالحة لنقل . ومغزى تصحيح أعضائها الأنثوية مع الوجه الخالي من الملامح ، أنهم لم يكونوا يرسمون امرأة بشخصها المعين ، ولكنهم كانوا يستحضرون امرأة بوصفها أما ، أي مصدرا للخصوبة واستمرار النسل . إن أشكال الأنثى القابلة للحمل وعد دائم بتجديد الحياة واستمرارها وتعلب على عادات الموت المصاوي .

ولعل في هذا كله ، وظيفة الأمومة والإحصاب التي تؤديها المرأة في حياة البشرية ، والصلة الدينية التي أقامها الوثنيون بين المرأة والشمس ، إلهة الأمومة والخصوبة في عبادة الكواكب . ما يفسر هذه الصورة الغريبة الخطية للمرأة في الشعر الجاهلي ، فهي صورة تتوأم لها عناصر لحال الأنثى في صورته المثالية ، ولكنها رغم هذا التعصيل الشديد ، صورة عامضة لا تم عن امرأة بعينها يمكن أن تكون لها صلة مباشرة ، بهذا الشاعر أو ذلك كما يصرح حرص الشعراء على الجمع ، في وصفهم لحال هذه المرأة بين تشبيهها بالعزلة والنهاة والنحلة والطية ويصنع النعام وبين الشمس ، فقد كانت جميعها ، المرأة وهذا الحيوان والنبات ، رموزا معروفة للشمس ، الإلهة الأم كما قلنا . ولتقرأ هذه الأبيات ، فيها سرار يجب أن تتأملها :

وبسيفينة حديد لا يصرام بحسبها
عشت من لحيها غير معججل
لصيد وتيسدي عن فيل ونقى
بساطرة من وحش وجرة مطلق
وحب ملسمي لا تزال تسرى طلا
من الوحش ، أو بيضا بميثاء محلال

وماذا عليه لو ذكرت أواسكا ،
كغولان وصل في محارب الكسول
وفي الحى أحوى ينقص الرد شادن
مظاهر مملى لؤلسو ورجسد
خندول تسراعى ريرا محسيلة
تسناول أطراف البربر وتروندى
وتبهم من للى كأن مسورا
تخلل حر الرمل ، دعص له بدى
سفته إياه الشمس إلا لشاته
لصف ، ولم تكدم عليه ، بإمد

وهذه كلها صور تكشف عن هذه العلاقات المعقدة التي تربط بين المرأة والشمس وظواهرها ، أو قل رموزها الأخرى من الخصوبة والأمومة ، متثلة في الجبال المثالي ، والمرعى الخصب ، والأمومة الحانية ، ثم جمع بين هذه المرأة التي يورثها كل هذه الصفات ، وبين الشمس التي وهبت هذه المرأة مما خلعت عليها أشعتها : شباب الحياة وريعتها الخصب .

أو تقرأ هذه الأبيات التي تتراسل فيها صفات النبات والحيوانات والجموع ترابلا غربيا في وصف المرأة ، حين يجمع الشعراء بين أشعة الشمس وشعر المرأة وقرود الغزالة عن طريق نقل دلالات الألفاظ بعضها إلى بعض .

نمخ المرأة وجهها شاككا
مثل قرن الشمس في الصحر ارتفع
وفي الحى أبكسر مسجنا فزاده
علالة ما زودن ، والحب شالسي
دفاق الحصور ، لم تمرر قسروها
لشجور ، ولم يحضرن حمى امرف
نواعسم أبكار ، سرائر ، بدن
حبان الوجوه ، لينات السوالف
وقرونا سابغا أطرافها
غلثها ربح منك ذى لسنع

وهذه أمثلة قليلة من كثير بدور في هذا الشعر الجاهلي دورانا واسعا ومستمر

(ب) ونكتي ، مما يتصل بالصورة الكنية ، بالوقوف عند قصيدتين من النزل الخالص ، إحداهما عينية والحادرة ، التي فتت الرواد القماماء ، ورواها للفضل رواية كاملة . والأخرى بائية الأعشى التي خلصها لوصف تجربة عاطفية له مع امرأة تدعى « سلمى »



١- ويحسن من بقاء «عجبة» الحادثة أنه كان مشغولاً بقضية معينة
أحد بتابع حديثه عنها من خلال غزله في «حمية» - ونقرأ أولاً هذه
القصيدة ليرى كيف أدار الشاعر حديثه مع صاحبة ليقول:

(١)

بكرت همية غمدرة فتتمتع
وهدت غمدو مغارقي لم يرفع
ورودت عيني غداة لتقسيها
بلى عنبزة، نظيرة لم ترفع
وتهمسدت حتى استنبتك بواضح
صمت كمنتهب المغرال الأنفع
وعفاني حواء تحب طرفها
وسنسان حرة منهل الأدمع
وإذا تـارعتك الحديث رأيتنا
حننا تبئمها، ليل المكرع
كغريض مارية أفركه القبا
من ماء سحر طيب للتنفع
لسبب السبول به فأصبح مازه
غسلنا تسقطع في أصول الخروع

(٢)

فسمى ويحك! هل سمعت بغمدرة
رفع اللواء بها لسا في جمع
إنا نعرف فلا نرب حليفنا،
ونكف شح نفوسنا في الطمع،
ونق بآمن مالمنا أحسابنا
ونجرت في الميعة اليرماح ونذعى،

ويحوض غمدرة كل يوم كربة
تردى الفوس، وغمدتها للأشجع،
وسقم في دار الخطا يسونسا
رمنا، ويسطعن غمنا للأمرع
بلسيل لغر لا يترج أهله
سقم، يشار لقازه بالإصبع

(٣)

فسمى ويحك! هل سمعت بغمدرة
غمدت لستهم بأذكر مـرع
غمصرة عقب المصوح عسيهم
عزى هناك من الحيسة ومسمع
متبطعين على الكنيف كأنهم
يبكون حول جنازة لم ترفع
بكرروا عليّ بحمرة فصيحهم
من عائق كدم السديج مشع
ومعرض نفل المراجيل تحته
عجبت طبعه لرهط خزع
ولسدى أنشمت بساذل ليمه
قبا لقد أنفجت، لم يتورع
ومستدين من الكلال بمعتهم،
بعمد الرقاد، إلى سواهم طلع
أردى الشغار بدمها فتخافا،
هيماً مقطعة حبال الأدرع
ومطبة حمت رحيل مطبة
حرج لئم عن العشار بدعدع

ويلاحظ قارئ هذه القصيدة أن الشاعر يدير معانيها المختلفة حول
فكرة واحدة هي «نكاح» «حمية» التي رحلت عنه وبقيت كى يستقيم
لنا فهم هذه القصيدة وتكشف رموزها وتتحد «مقولها»، أن يلاحظ
فيها ثلاث لوحات تبدو متصلة، وإن كانت في الحقيقة متصلة
ومتكاملة.

الأولى، لوحة الغزل التي راح الشاعر يتحدث فيها في «حمية» هذه
تتألا نصبا، بلح فيه على إبراز جمال وجهها ووصائه، على نحو ما
يشخصه انتصاب جيدها، وسور عيها وعدوية ريقها

الثانية، لوحة الفخر، وهي لوحة يصف الشاعر فيها إلى البراءة من
كل ما يشبه أو يشبه سلوك قومه، على طريقة خواصين حين يمدون
إلى نصبة صفاتهم من كل ما تأباه تقاليد الشئ وتندسه أعراقها الدينية
والخلقية والاجتماعية

ظهرت في هذا الشعر وغيره من عرل الجاهليين متفردة بآدبه الشعر . متحلية بصفتهم ! إنها « صورة عينة » للثريا ربة الحصب ومادة بحث في الدماء الجاهلية ، يناحها « الحادرة » متحدا إلى هذه المساجة طريق التنازل الدسيسة التي كان يتقرب بها الوثنيون إلى أنفسهم حين يعرضون بيها قدام رلهم تحطب أو ألم بديارهم جذب ، يستلقونها ويعرضون على تزيه أنفسهم وثيقتها من الواقع والخطايا ؛ وهو ما يذكر بتراتيل السومريين وقبرهم من شعوب هذه المنطقة - على نحو ما نجد في هذه الترييلة التي نظمت في تمجيد الإلهة « عشتار » وتعظيمها إلهة الحصب والحب (١٩) .

« حندا لك يا أروع الإلهات وأشدهن ربه
ليقدس الكل سيده الخلق وأعظم الآلهة ،
الإلهة التي ترتدى اللذة والحب ،
للعملة بالحوية والسحر والشهوة واللذة ،
حلوة في شعبيتها ، ويكسر سر الحياة في قلوبها ،
دات مجد وسناء ، تلف رأسها بالعصابة .
رشقة القد ، جميلة العينين مشرقبتها ،
الإلهة الحكيمة التي تمسك بيديها الأقدار
يبعث العزم والمجد والحيور بمجرد نظرة من عينيها ،
إنها الإلهة الحامية والروح الحارسة

عشتار ! من الذي يصاحبها في العظمة ؟
إرادتها قوية ، مجعدة ، وكلمتها مجلدة مطعنة بين الآلهة
إنها ملكتهم ، يتفدون أوامرها على الدوام ، إنها تسندهم أمام
ملكهم « أنو » !
تشارك الآلهة في مجلس شوراها ، في صجرتها المقدسة ، بيت
للسرات والأفراح !
مجلس قدامها الآلهة كل في مجلسه الخاص ويصيحون لما تفره به ،

لقد قدرت لعني ديتانا العمر الطويل ،
وجعلت جهات العالم الأربع نخضع تحت قدميه ، وربطت جميع
الناس إلى يديه !

٢ - وإذا كانت عينة « الحادرة » كما رأينا ، تمكس ما يحمله
تفديس الجاهليين لـ « الثريا » وغيرها من « ربات » الديانات السابئية
الذين انحسروا من المرأة في عزهم ومرا محتلتا وثريا من هذه الربات في
صلاتها المختلفة بحياتهم وعواطفهم ! فإن قصيدة الأعشى ، وهي
الأخرى غزل خالص ، تعكس وجهين مختلفين من هذه العبادات
عنها . أحدهما الاستمداد هؤلاء الشعراء الجاهليين لصور المرأة في غرضهم من
طبيعة تصورهم لدور هذه « الربات » وأثرها في حياتهم ! والثاني

واللوحة الثالثة ، وصفت مأساة هؤلاء القوم بعد « حبل » و« سمية » ،
عصم ، فقد أصابت الخلد بديارهم وأهزل دواهم . وأوصى الشاعر
ومتبعة لسير شياهم . ويعين أن يقف من هذه اللوحات عند عناصر
بعبها حرص الشاعر على أن يثبها في صورها المحلقة - وهي عناصر إذا ما
فهمت فيها صححا ، تمكن أن حدد طبيعة تلك المقولة ، التي تدور
حولها عينة حادثة . وتكشف عن حقيقة الأمور التي راح يثبها في
صورها ومعانيها « المعصر لأو » أن الشاعر كان حريصا في عزه على
بر حصة من « ما صاحته عن غيره من النساء » هي « عدوية » وبعبها
التي راح يشخصها ويؤكد لها في صورة ممتدة يتم فيها صلة بين ريق
صاحته ، في صفاته وطيه ، و« عدوية » الماء الذي تدره مسجاة طرية
بلا ، في مستنقع دقيق الحصى ، يطيب الماء فيه ويصفو ، تماما كما يدر
الحليب اللبن من صرع الناقة - وهذا الماء الذي يشبه في عذوبته ونقاته
ريق صاحبه ، يبلغ في كثرته مبلغ السيل الذي يتحدر من كل ناحية
فيجري مائه في أصول الأشجار جميعا !

وبعبير الشاعر ، في اللوحة الثابتة ، حوارا عبقريا مع « سمية » و« عدوية »
عن موقفها من قومه ، وسوء ظنهما بهم ، مقدما لما هؤلاء « صورة »
« حري » فتنم عن كل انماخر القليلة من القوم بالوعد و« عدوية » الحار ،
والشجاعة في الحرب ، والدود من الأحساب ، والمصير في الكارثة (٢٠) .
يعود فيهم هؤلاء القوم أنفسهم صورة أخرى ، فيجلب معانيهم
وصيغتهم بسبب « حل بديارهم من الخلد » ، وأوصى شياهم من سير . ومساءل الآن . ما صلة « سمية » بهذا
كله ؟ !

إن المفتاح إلى تحديد طبيعة هذه الصلة التي يقيمها الشاعر بين العرل
ومعاني بقصيدة ، « و بين « سمية » وقومه ، يتمثل في عناصر القصيدة
التي رأينا يثبها في وصفه ريق صاحبه . من الماء والسحاب والشجر
والسيل ، كما يتمثل في هذه الصلة التي يقيمها بين رحيل هذه المرأة
وحديث الديار وهرال الحيوانات وإصناء القوم ، وما يتصل بذلك من
حور يختلط فيه قومه « سمية » بدفاعه عن قومه وقصره بمآثرهم ، فإذا
« أضفنا إلى هذا ما نلاحظ من أن غزله في « سمية » من ذلك النوع الثاني
الذي قلنا إن الشعراء الجاهليين راحوا يبحثون فيه « نمائيل » للمرأة
تشخص الخيال الأنثوي في صورته المثالية ولكن لا تبدل على امرأة بعينها .
فما يحمل من هذه المرأة على نوع صورها امرأة عامة على الرغم من
التفصيل في وصفها ، أمكننا أن نعلم لماذا يلج « الحادرة » في وصف
جبال صاحته على صفة يعبها هي « عدوية » ريقها « حاشا في هذا
الوصف عناصر القصيدة من المطر والرياح والأشجار والسيول كما قلنا !
إن « سمية » هنا مثل غيرها من النساء اللاتي يذكرهن الشعراء في
مقدمات لقصائد ، سميت « امرأة » حقيقة كان الشاعر يعرفها ويرتبط معها
تجارب عاطفية . ولكنها امرأة أخرى لا تنتمي إلى عالم الشر وإن

الكشف عما أُحد بصيب عادة « الكواكب » من شك ووهن على أيدي هؤلاء الشعراء الذين أخذوا يتصلون في أواخر العصر الجاهلي ، بطريق أو بآخر ، بأصحاب الديانات السابوية التي كانت معروفة في الحرية العربية في ذلك الوقت الذي سبق ظهور الإسلام ! كالديانة المنيحية واليهودية ! ومن قبلها حثية إبراهيم عليه السلام وقد أثمر هذا الاتصال نوعاً من التشك في حقيقة هذه العبارات الوثنية كما قلنا ، ومن ثم فإننا نجد في هذه الآيات التي تختارها من غزل الأعشى ما يمسك به هذه المرأة الإلهة التي يتنزل فيها ! وهو نهكم يغلب على صوره التي يرسمها للمرأة في شعره ، كما يغلب على قصص مغامراته معها -- بقول الأعشى

[illegible]

وعلمت أن الله، صمداً

، حَتَّى هَبَا وَرَى بِهَا !
وستطيع ، لكي يتيسر لنا فهم هذه القصيدة التي يخلصها
الأعشى للغزل في «سلمي» تلك ، أن نميز فيها بين ثلاث لوحات
مكاملة تؤلف فيها بينها لوحة كبيرة بشخص الشاعر من خلالها موقفه من
هذه المرأة وقومها .

واللوحة الأولى ، يقابل فيها الأعشى بين ماضي هذه المرأة
وحاضرها ! وبين صلتها القديمة بها وواقعه الحالي معها - كما يقابل بين
ماضيها وحاضرها وبين مستقبلها ! وفي عبارة أخرى إن الأعشى يبحر
في هذه الصور المتقابلة ، بين الأزمنة أو الأصوات الثلاثة : الماضي
والحاضر والمستقبل مرجحاً ديبياً معقداً

وهو يحرص حين يمرض لوصف حبه معها وانتياره بجمالها وقتته بها ،
على أن يسب ذلك كله إلى أيام شبابه التي انقضت . وهو يعجب لنفسه
ويلح في لومها حين تدعوه إلى العودة إلى هذه المرأة التي صدعت قلبه
سجراً ، صدها لا يجر مثل الزجاج المكسورة لا يصلها ضم ما تفرق
مها ! وهو يدعوه هذه النفس ، لتأكيد رجته في عدم العودة إليها ، إلى
تذكر ، أصابه على يديها من أصرار في أنامه الماضية ! كما يدعوها إلى
معرفة حقيقتها وما أخذ لها ، في كتب داوود ، من عذاب «أولكن ترى»
في الزبر .. ! وما كتب على القبر التي ارتبطت به من عذاب بعد
عمار ، وهو خراب قد أخذ منذ زمن طويل يزحف على ديارها تحين
أصابت نمود بالشام ، فأحدثت «الثعالب بالصحن يلمعن في عمارها» ،
كما أخذ عريف الحن يسمع في عمارها ، تماماً كما كانت «الحبش»
نصوت وتصبح في هذا الخراب . وحين يصل الأعشى إلى هذه النقطة
يسبى كلامه عنها ، فإن ذلك كله قد مضى إلى غير رجعة : ما ضيه
معها ، ومكانتها في قومها !

والشاعر حريص ، في اللوحة الثانية ، على إشاعة السخرية بهذه المرأة
التي يصورها بالسذاجة وقلة التجربة نصراً لها ! وهو يحقق هذه السخرية
عن طريقين : الأولى ، هذه الصورة التي يرسمها له «عمارها» الذي
أحدثت الثعالب تصيح فيه ، بعد خرابه ، صياح سذبتها من الحبش فيها
مضى .

والثانية ! بوصف مغامرة جسية له معها ، يحرص فيها على أن بكل
أمر الإعداد لها إلى جنى له تمنحلي أحراس قومها من حولها حتى يصل
إليها ، ويظل بها حتى يحدوها عن نفسها . فليس حديثها ، وتندو «عري
أسيابها» . ويحصل الأعشى في وصف لقائه بها واستمتاعه معها ، في
صور ومعان حسية ، وكأنه بذلك يريد أن يعصها بين قومها

ويقتص الأعشى في اللوحة الثالثة ، كيف ركب ناقة بعد أن فرغ من
محله معها فحملته إلى قومها «بنى سعد بن قيس» الدين وجددهم عبيد
لها يحكمون على أنصاب صاحبه ويتعلقون بها ، على الرغم من تلك
الإهانة التي لحقت بها ، والتي كشفها «الله» للناس جميعاً يرون بها
ذلك ! وتتساءل الآن من هذه المرأة التي يصورها الأعشى على هذا
النحو الذي يجعل لها فيه أنصافاً وقداً ومعاد ، وعباداً يطوفون بها ،
ويجعل لها ذكراً في الكتب الدينية ، وعدداً في الآخرة ، وخسراً
للدن يتعمدون بها ويقدمونها ؟ أليست هي «الزهرة» ربة العشق والشهرة
والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال ، تلك الديانة التي أخذ إيمان
الجاهليين بها يصف في هذه الفترة القريبة من ظهور الإسلام !

ولعل أهم ما ينبغي أن تلتفت إليه في هذه اللوحات الثلاث ،
نمطه من هذا التطور الذي أخذ يحدث على عقائد الجاهليين الدينية !
وهو تطور كما نرى ، يتمثل في سخرية الأعشى من هذه «الربة» التي
يقصدها ويمارس معها تجربة جسية مكشوفة ، حين يتحد من «سلمي»
ب«كبريائها» وهو تطور كان الأعشى يحفظه هو وغيره من شعراء هذه الفترة ،
عن طريق تلك المعارف الدينية التي لا نشك في أن الأعشى قد اكتسبها
من البيئات المسيحية واليهودية التي كان يتصل بها على نحو ما نقص أخبار
الفتحاء عنه . ولا نحتاج في الحقيقة إلى إثبات شيء من ذلك ، فقد
ترددت في ديوانه إشارات إلى المسيحية بصورة تعكس معرفته بهذا التيار
الديني الذي أخذ يثزو الشعر في أواخر العصر الجاهلي - والذي كان
ارهاصاً حقاً ، في صورة أو أخرى ، بظهور الإسلام .

وبعد ، فقلعه قد استبان لنا أن قراءة الشعر الجاهلي خاصة والقديم
عامة وقراءة صحيحة لا تأتي لنا إلا بالعودة إلى هذا الموروث الميثولوجي
والشعبي الذي كان يحكم حياة الجاهليين الدينية والاجتماعية والعقائدية ،
وهو ما يحتاج إلى دراسات أخرى تسمى إلى الكشف عن هذه العقائد
الوثنية أو فطنت هذه الأساطير الضالعة لمعرفة أثرها في هذا الشعر .^(١)

● هوامش

(١) (برلاني) ١٧٦/١٠ وغير ذلك من المصادر التي حلت بأخبار معاوية مع

الرواة

(٢) راجع ما كتبه حول طبيعة التفكير الديني عند الجاهليين في كتاب الشعر
الجاهلي قصائد النبية والموضوعية ٣٧ - ٦٦ . وراجع أيضاً حول
ديانات الجاهليين

- سيبويه موسكافي - الخصائص السامية القديمة

(١) لقد كانت لمعاوية شهرة معروفة وشعب يتدينون بآراء العرب القديمة
ميرى عنه أنه كان في بلاطه غلمان موكلون بكتابة ما يتحدث به الرواة
المختلفون إليه من أخبار الجاهليين وأخبارهم وحروبهم ، ومغازي الرسول
وحروب المسلمين .. راجع الأغاني (دار الكتب) ٣ : ١٠٠ ، المقادير
الفريد ٦ : ١٢٥ - حيون الأخبار : ١ : ١٢٦ ، وغرارة الأدب

الهرونيوطيقا

ومعضلة تفسير النص

نصر أبو زيد

القضية الأساسية التي تناولها ، الهرميوطيقا ، بالدرس هي معضلة تفسير النص بشكل عام ، سواء كان هذا النص نصا تاريخيا ، أم نصا أدبيا ، أم نصا أدبيا والأسئلة التي نحاول الإجابة عليها - من ثم - أسئلة كثيرة معقدة ومتشابكة حول طبيعة النص وعلاقته بالتراث والثقافة من جهة ، وعلاقته بمؤلفه من جهة أخرى ، والأهم من ذلك أنها تركز اهتمامها بشكل لافت على علاقة المفسر (أو القارئ) في حالة النص الأدبي ، بالنص ، هذا التركيز على علاقة المفسر بالنص هو نقطة البدء والقضية الملحة عند فلاسفة الهرميوطيقا ، وهي - في تقديري - الرؤية التي أملت إلى حد كبير في الدراسات الأدبية منذ أفلاطون حتى العصر الحديث ، ومصطلح الهرميوطيقا مصطلح قدم هذا استجابه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والتعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس) والهرميوطيقا - بهذا المعنى - تختلف عن التفسير الذي يشير إليه المصطلح *Exegesis* على اعتبار أن هذا الأخير يشير إلى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية بينما يشير المصطلح الأول إلى «نظرية التفسير» ويعود قدم المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى عام ١٦٥٤ م ومارل مستمرا حتى اليوم خاصة في الأوساط اليونانية (١).

أدركنا وطبقنا ، إذ - من - هذا - في - نص
الكتاب ، من - في - على - من - نص
فقط - خاصة - الذي - في - نص - موجودا
على - من - الذي - من - نص - ويسمى
أن - يكون - على - دائم - في - معاملة - مع - المعكر - المعكر في
أو - جانب - من - حركته - بأدنى - في - حالة - حوار - حليل ، وأن
عب - أن - لا - يمكن - بالاستيراد - والتي - بل - علينا - أن - نطلق
من - مفهوم - الزاوية - في - التعامل - مع - واقعنا - الثقافي - بجمالية
الدعوى - والمفاهيم - من - هنا - يكسب - حوارنا - مع - المعكر

من - أصبح - مفهوم - لفظة - في - سببها - المعكر
وإنما - من - شأن - علم - اللاهوت - من - ذلك - المعكر
بما - كما - أن - مفهوم - لاهوتية - من - المعكر - المعكر
والأنثروبولوجي - ومفهوم - المعكر - من - المعكر - المعكر
وإذ - كان - هذا - الاتجاه - في - مفهوم - المصطلح - ونقطة - معال
من - المعكر - في - من - هذا - المعكر - المعكر - المعكر
التفاصيل - من - عيب - أن - تقع - في - صيغة - المعكر - المعكر - هذا
بمعنى - مركز - على - معناه - خاصة - لفظة - تفسير - المعكر
الأدبية



انفردت أصواته وديناميته ، ومن هنا أيضا نكتف عن اللهث وراء كل جديد مادام قادما إلينا من الغرب «للتقدم» . هذا الوعي بعلاقتنا الحديثة بالفكر العربي - من جانب آخر - يخلصنا من الانكفاء على الذات والتقوقع داخل أسوار «تراثنا المجيد» و«تقاليدنا الموروثة» ومن الغريب أن واقعنا الثقافي - وكذلك الاجتماعي والسياسي - يتسع لشعاري «الانفتاح الكامل» و«الاكتماء الكامل» دون أدنى إحساس بالتعارض الحاد بين الشعريين . إن صيغة «الحوار الحلي» ليست صيغة للثقافة تحاول أن تتوسط بين لقيطين ، بل هي الأساس الفلسفي لأي معرفة ، ومن ثم لأي وعي بصرف النظر عما نرفعه من شعارات أو تبناه من مقولات ومواقف . إن أي موقف يقوم على الاختيار ، والاختيار عملية مستمرة من القبول والرفض ، أي عملية مستمرة من الحوار التي تبدأ من الموقف . وسواء اخترنا من التراث أم اخترنا من الغرب فإن اختيارنا قائم على الحوار الذي يدعم موقفنا . إن إدراك جدلية الحوار في عملية الاختيار يعمق الوعي ويخلصنا من الترويض الفكرية التي لا يستطيع أي متأمل لحياتنا الثقافية أن يكرها . من هذا المنطلق نتعرض لفلسفة المربوطية في الفكر العربي الحديث آملين أن نضيئ لنا بعض جوانب القصور في رؤيتنا الثقافية عامة ، وفي رؤيتنا للعمل الأدبي خاصة . ولكن علينا قبل ذلك - لكي نكون منصفين مع منهجنا - أن نشير إلى معضلة تفسير النص في تراثنا القديم والحديث

(١)

هناك في تراثنا القديم ، وعلى مستوى تفسير النص الأدبي (القرآن) تلك التفرقة الحاسمة بين ما أطلق عليه «التفسير بالمأثور» وما أطلق عليه «التفسير بالرأي» أو «التأويل» . وذلك على أساس أن النوع الأول من التفسير يهدف إلى الوصول إلى معنى النص عن طريق تجميع الأدلة التاريخية والفهرية التي تساعد على فهم النص بها «موضوعيا» ، أي كما فهمه المعاصرون لتزول هذا النص من خلال المعطيات الفهرية التي يتضمنها النص وتفهمها الصحيحة . أما التفسير بالرأي أو «التأويل» ضد نظر إليه على أساس أنه تفسير «غير موضوعي» ، لأن المفسر لا يبدأ من الحقائق التاريخية والمعطيات الفهرية ، بل يبدأ بموقفه الرهن محاولا أن يجد في القرآن (النص) سندا لهذا الموقف . وقد أطلق على أصحاب الاتجاه الأول

أهل السنة والسلف الصالح . ونظر إلى هذا الاتجاه - غالبا - نظرة إجلال واحترام وتقدير ، بينما كانت نظره إلى أصحاب الاتجاه الثاني - وهم الفلاسفة والمعتزلة والشيعة والمصوفة - نظرة حذر وتوجس بموصلت في أحيان كثيرة إلى التكفير وحرق الكتب .

ومن الضروري الإشارة إلى أن التقارب بين الاتجاهين - في الواقع العمل - لم يكن حاسما مثل هذا الوضوح الذي تطرح به القضية على المستوى النظري ، فلم نحل كتب التفسير بالمأثور من بعض الاتجاهات التأويلية حتى عهد المفسرين القدماء الذين عاصروا في بواكير حياتهم نزول النص كأي نص عادي مثلا (٢) . ومن جانب آخر لم تتجاهل كتب التفسير بالرأي أو «التأويل» الحقائق التاريخية واللغوية المتصلة بالنص . وللمعضلة بعدها للنتائج التي الذي لم يقتبه له القدماء تنبها واضحا ، وإن متوه متا غير مباشر . هذه المعضلة هي : كيف يمكن الوصول إلى المعنى «الموضوعي» للنص القرآني ؟ وهل في طاقة البشر بمحدوديتهم ونقصهم الوصول إلى «المقصد» الإلهي في كماله وإطلاقه ؟ لم يزعم أي من الفريقين إمكانية هذا ، غاية الأمر أن المؤولة كانوا أكثر حرية في الفهم وفتح باب الاجتهاد ، فيما تمسك أهل السلف - وإن لم يقرروا ذلك صراحة - بإمكانية الفهم الموضوعي على التغليب .

ولا شك أن الخلاف بين الاتجاهين كانت له أصوله الاجتماعية والفكرية التي لا يعينا التعرض لها في مثل هذا المقال . وبكلماتنا هنا الإلماح إلى وجود المعضلة في تراثنا الأدبي والإشارة إلى وجود اتجاهين يمثل كل منهما زاوية في النظر إلى علاقة المفسر بالنص : الاتجاه الأول يتجاهل المفسر ويلقي بوجوده لحساب النص وحقائقه التاريخية واللغوية ، بينما لا يتجاهل الاتجاه الثاني مثل هذه العلاقة ، بل يؤكد على خلاف في مستويات هذا التأكيد وقااعليتها بين الفرق والاتجاهات التي تنبني هذه الزاوية . ومن الجدير بالذكر أن اختلاف مناهج المفسرين في العصر الحديث فيما يتعلق بتفسير النص القرآني ما تزال تدور حول هذين المهرجين ، وإن تكن المعطية - على المستوى الإعلامي - كما كانت في الماضي لأصحاب المنهج الثاني الموضوعي

ويجلى وجود المعضلة في تراثنا النعدي الحديث على المستوى العمل التطبيقي ، إذ الوعي بها على المستوى النظري ليس واصحا كل الوضوح . فالنص الأدبي يتسع للمزيد من التفسيرات التي تتوسع بتوسع اتجاهات النقد ومذاهبهم . هذه الاتجاهات ليست في حقيقتها سوى صناعة لموقف الناقد الاجتماعي والمكبري في واقعه .



وتتمثل المعضلة الحقيقية في أن كل ناقد يزعم أن نصيره لنصير هو النصير الوحيد الصحيح ، وأن منهجه النقدي هو المذهب الأمثل للوصول إلى المعنى « الموضوعي » للنص كما قصده مؤلفه . ولا أدل على ذلك من كثرة التفسيرات التي طرحت على أدب كاتب معاصر هو نجيب محفوظ « النص نلتقي به عند باحث وقد صورته كاتب الاشتراكية الأول الذي وقف حياته وإنتاجه للقطاع عنها ، كما نلتقي به عند باحث آخر وقد أصبح كاتب الإسلامية الروحية » (٣) . وهكذا لا يكتفي الناقد بتجاهل العلاقة بين موقفه الذاتي من الواقع وبين المنهج الذي يتبناه لتحليل النص الأدبي ، بل يوحده بشكل صارم بين نصيره للنص والنص نفسه ، كما أنه يوحده بين النص بكل علاقاته وتشكلاته النوعية والخيالية وبين قصده للمؤلف . إن ثنائية (المؤلف/ النص/ الناقد) أو (القصد/ النص/ التفسير) لا تنكسر التوحيد الميكانيكي بين عناصرها ، ذلك أن العلاقة بين هذه العناصر تمثل إشكالية حقيقية ، وهي الإشكالية التي تحاول الرميوطية - أو التأويلية إذا شئنا استخدام مصطلح عربي - تحليلها والإسهام في النظر إليها نظرية جديدة تربط بين بعض صعوبات فهمها ، وبالتالي توهمها العلاقة بينها على أساس جديد

ما هي العلاقة بين المؤلف والنص ؟ وهل يعد النص الأدبي مساويا حقيقيا لقصد المؤلف العقل ؟ وإذا كان ذلك صحيحا ، فهل من الممكن أن يتمكن الناقد أو المفسر من التفاضل إلى العالم العقل للمؤلف من خلال تحليل النص المبدع ؟ وإذا أنكرنا التطابق بين قصد المؤلف والنص ، فهل هما أمران متباينان متفصلان تماما ؟ ثم أن نغتنق علاقة ما ؟ وما هي طبيعة هذه العلاقة ؟ وكيف نقبضها ؟ وبالتالي ما هو نوع العلاقة بين النص والناقد أو المفسر ؟ وما هي إمكانية الفهم « الموضوعي » لنص النص الأدبي ؟ ونقصد « بالفهم الموضوعي » الفهم العلمي الذي لا يختلف عليه ، أي فهم النص كما يفهمه مبدعه أو كما يريد أن يفهمه . وتزايد المعضلة تعقيدا إذا ساءلنا عن علاقة ثنائية (المؤلف/ النص/ الناقد) بالواقع الذي تم فيه عملية الإبداع والتفسير . وتزداد حدة التعقد إذا كان النص ينتمي إلى زمن مغاير للواقع مختلف لزمن التفسير وواقعه ، أي إذا كان المؤلف والناقد ينتميان إلى عصرين مختلفين وواقعين متباينين

لقد حاولت نظرية الأدب - في مسار تطورها التاريخي - أن تعالج جوانب مختلفة من هذه المعضلة وتوقفت كل نظرية - في إطار ظروفها التاريخية - عند جانب أو أكثر من هذه الجوانب مؤكدة أهمية على حساب الجوانب الأخرى : واستعراض سريع لهذه



النظريات يؤكد أن جانب علاقة النص بالمفسر ظل جانب مهملا حتى في الواقعية الاشتراكية التي عاجبت الزوايا المتعددة للمعضلة علاجيا حاسما مستعجلة دون شك من كل الانحيازات الأصلية للنظريات التي سبقتها . ورغم ما في مقولاتها الأساسية - خاصة مقولة الحدل - من أساس صالح للنظر إلى علاقة المفسر بالنص ، فإن هذا الجانب ظل - على مستوى الوعي النقدي - مهملا أو غائبا في أحسن الأحوال .

ولقد بدأت دراسة النص عامة ، والأدب خاصة بتحليل العلاقة بين الإبداع والعالم الواقعي الذي نعيش فيه ، وانتهت على يد كل من أفلاطون وأرسطو - وحتى العصر الحديث مما عرف بالكلاسيكية - إلى تأكيد دور الواقع الخارجى على حساب الفنان أو المبدع مما عرف بنظرية الخارجة . وانتهت هذه النظرية في نصير العمل الفني والأدبي إلى محاولة البحث عن الدلالات الخارجية التي يشير إليها العمل . واتخذت هذه الدلالات الخارجية عند أفلاطون مع « الحقيقة » الفلسفية المتوالية وراء عالم الظواهر ، والمتعالية على الوجود المادى . وإذا كان أرسطو لم يسلم بالمؤامرة الخفية بين النص والواقع كما فعل أفلاطون ، فإنه لم يرد هذا الانحراف في العمل الفني إلى دور المبدع وموقفه من الواقع ، بل رده إلى قيم مطلقة مجارية يقاس على أساسها جودة العمل أو رداءته فيما عرف بنظرية التطهير الأخلاقية (٤)

وعلى الجانب المقابل أكدت الرومانسية دور المبدع على حساب الواقع ، وأعلنت السبيل لمشاعر الفنان وفعالياته الداخلية ، ونظرت إلى العمل الأدبي على أساس أنه تعبير عن العالم المدخل للفنان وموارده وصارت مهمة الناقد أو المفسر هي أن يفهم الفنان بنية فهم العمل نفسه ، وذلك عن طريق الاستماعة بكل المعلومات التي يمكن له تحصيلها عن حياة الفنان وسيرته الأدبية . غير أن الرومانسية - من جانب آخر - قد حولت عملية نقد العمل الفني إلى إبداع جديد فيما عرف بالانطباعية . وأكدت حرية الناقد في تفسير العمل الأدبي ، وجعلته حصرا غامعا يحتكم إلى معايير الخاصة في فهم العمل ونصيره . إن ما أضافته برومسية - من وجهة نظر التأويلية - أنها أفسحت مجالاً لدانة الناقد في فهم النص ، طالما أن ما يشير إليه النص - وهو دأب الفنان ومشاعرها - وفعالياتها - منطقة عامضة يصعب الوصول إليها بموضوعية علمية من خلال النص الذي تعدد دلالاته تعدد القارئ . هذا التعدد يرجع إلى

خصوصية الأداة - اللغة في حالة الأدب - التي تتفاعل مع مشاعر الفنان - في حالة التعبير - فتعبر بينها بفدر ما تعبر هي من طبيعة هذه الانفعالات التي كانت في حالة نشوئ وعروض قبل تجسدها في العمل الأدبي (٥).

وفي مرحلة التحرر الرومانسي ، حطت الدراسة الأدبية على يد ت . ص . إليوت خطوة جديدة جعلت « النص » هو محور اهتمامها ، منكرة أي علاقة بين « النص » ومصدره أو الواقع الذي تمت فيه عملية الإبداع . إن للنص عند إليوت وجود مستقلا لا ينتمى فيه إلى أي شيء خارجه ، ولا يجب على الناقد لحث عن دلالات للعمل الأدبي خارج إطاره اللغوي . إن مهمة الناقد هي تحليل النص بتشكيلاته اللغوية وبيان عناصرها ودلالاتها الخفية . وإلى جانب التحليل يجب عليه مقارنة النص بخصوص أخرى تنتمي لنفس النوع الأدبي بهدف الكشف عن دور هذا النص في دائرة التقاليد الأدبية . ماذا أخذ منها وماذا أصاب إليها . وتقاس عظمة العمل الأدبي بمدى إسهامه في طرح تقليد أدبية جديدة يغير بها من نظام التقاليد السائدة . إن مهمة الناقد يجب أن تقوم على أساس موضوعي محايد وأن تستخدم وسائل محايدة ، هي التحليل والمقدرة ، كي أن الفنان يجب عليه أن يتجنب مشاكسة الشخصية في عملية الإبداع ويخلق بدلا منها معادلا موضوعيا ، محايدا ، هو العمل الأدبي (٦).

وقد قدر مثل هذه الطريقة - التي تترى بانتمانية وموضوعية - لأسباب ليس من مجال شرحها - أن تسود مجال النقد الأدبي بدرجات متفاوتة من الاعتراف بعلاقته بنص بمصدره أو علاقته بالواقع بمعناه الواسع . وصار التركيز أساسا - في هذه المناهج - على تحليل النص باعتباره نقطة البدء والمعادى في « علم الدراسات الأدبية » وترك مكان علاقة النص بمصدره أو علاقته بالواقع لمجالات أخرى عند النقد الأدبي مثل علم النص أو علم اجتماعية الأدب . ولم تنج من سطوة هذا التصور بعض الاتجاهات الواقعية ، خاصة الواقعة المظلمة في كل من إنجلترا وأمريكا . هذه الواقعية (تجمل إلى افتراض أن العمل الأدبي هناك - قائم - ببساطة - في العالم مستقل بشكل أساسي عن منطقية ويعبر تلقى العمل عملية منفصلة عن العمل نفسه ، ومهمة التفسير الأدبي هي الكلام عن « العمل نفسه » . ومن ناحية أخرى يعتبر قصد المؤلف منفصلا بشكل جاد عن العمل . إن للعمل الأدبي كبتونة

لها قوتها وديناميكها . والناقد النحوي الحديث يدافع عامة عن « استقلال وجود العمل الأدبي » ويرى أن مهمته هي النفاذ إلى هذا الوجود من خلال تحليل النص . هذا الفصل المبدئي بين الذات والموضوع ، وهو فصل محوري في الواقعية ، يصبح الأساس الفلسفي وإطار التفسير الأدبي (٧).

وقد حاولت النانه - مستمدة من مناهج علم اللغة - التعلل على هذه المعصلة بتركيز اهتمامها - في تحليل العمل الأدبي - في البحث عن البنية التي تؤدي إلى اكتشاف النظام الذي يقوم على أساسه العمل الأدبي . واعتبرت أن هذا النظام - أو اكتشافه - يحل معصلة ثلاثية (القصد / النص / التفسير) على أساس أن هذه العناصر ليست إلا تجليات مستويات مختلفة لظاهرة النظام كما تتجلى في الفكر (القصد) والتشكيل (النص) والتحليل (التفسير) ووجدت الثنائية بين هذه المستويات الثلاث (أو التجليات) للنظام وبين مستويات أخرى في الواقع بأبعادها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية نزولا إلى نظام الطعام والأرباب وكافة الممارسات اليومية من أدائها إلى أرقاها . إن الناقد اليسوي يتجاوز ثنائية الذات والموضوع . بإحضارها معا لفكرة النظام ، وهو بالتالي يجعل الأدب مشبرا إلى معطى خارجي محدد سلفا ، وبمثل من ثم فاعلية الفنان والناقد معا ، لأنها بمحضعان نوع من الجبرية الصارمة وسنعود - فيما بعد - لمناقشة اعتراضات بعض مفكرى الهرميوطيقا على الثنائية ، لتزى بعض الإضافات التي أجريت عليها استجابة لهذه الاعتراضات

(٢)

بمثل المفكر الألمانى شليوماخر (١٨٤٣ م) للوقوف الكلاسيكى مألوسا للهرميوطيقا ويعود إليه الفصل في أنه نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتى ليكون « علما » أو « فنا » لعملية الفهم وشروطها في تحليل النص . وهكذا تباعد شليوماخر بالتأويلية بشكل مبالغى عن أن تكون في خدمة علم خاص . ووصل بها إلى أن يكون علما بدائيا يؤسس عملية الفهم . وبالتالى عمله المنهجي

وتقوم تأويلية شليوماخر على أساس أن النص عبارة عن وسط لغوي نقل فكر المؤلف بر « تخري » ود « ناي » منه . يت - في جادة اللغوي - إلى اللغة بكامتها - وسير



reconstruction وهي تعدد يكمية تصرف النص في كنه اللغة ، وتعتبر المعرفة المختصمة في النص نشاطا للغة . وهذه البداية جانب آخر ، وهو ما يطلق عليه شليرمacher Objective divinatory reconstruction إعادة البناء التنبؤي للموضوعي ، وهي تعدد كيفية تطوير النص نفسه للغة

وللبداء من الجانب الداني - كذلك - جانب الأول هو إعادة البناء الداني التاريخي ، وهو يعتد بالنص باعتباره نشاطا للنفس ، أما الجانب الثاني وهو الداني التنبؤي فهو يعدد كيف تؤثر عملية الكتابة في أفكار المؤلف الداخلية .

هذان الجانبان - الموضوعي والداني ، أو اللغوي والنفس - يفرعهما التاريخي والتنبؤي ، بمثلان القواعد الأساسية ، والصيغة المحددة لفن التأويل عند شليرمacher وبدورها لا يمكن تجنب سوء الفهم إن مهمة الهرميوطيقا هي فهم النص كما فهمه مؤلفه ، بل حتى أحسن كما فهمه مبدعه (١٠) . ورغم تسوية شليرمacher بين الجانبين - اللغوي والنفس - من حيث صلاحيتها كمنهجية بداية لفهم النص ، فإنه يعود ليلمح إلى أن البدء بالمستوى اللغوي - التحليل المحوري - هو البداية الطبيعية . وهذا يقوده إلى مفهوم «الدائرة التأويلية» :

لكي نفهم العناصر الجزئية في النص ، لابد - أولا - من فهم النص في كليته . وهذا الفهم للنص في كليته لابد أن ينبع من فهم العناصر الجزئية المكونة له . ومعنى ذلك - فيما يرى شليرمacher - أننا ندور في دائرة لا نهاية لها هي ما يطلق عليه الدائرة الهرميوطيقية . ومعنى ذلك أن عملية تفسير النص - على المستوى اللغوي الموضوعي - بجانيه التاريخي والتنبؤي - تدور في دائرة ، ولابد أن تستند إلى معرفة كاملة باللغة من جانب ، وبحصص النص من جانب آخر . ويمكن بنفس الدرجة تطبيق مفهوم الدائرة التأويلية على المستوى الداني النفسي بجانيه التاريخي والتنبؤي

إن الدائرة التأويلية تعني أن عملية فهم النص ليست عادية سهلة - بل عملية معقدة مركبة - تبدأ بالمفسر فيها من أي نقطة شاء . لكن عليه أن يكون قادرا لأر عدد فهمه طبقا لما يصر عنه دورانه في حركات النص وتفاصيله وحواليه المتعددة التي أشد إليها شليرمacher . وبعد من مهمة الهرميوطيقا هي وضع المعايير والقواعد ، فإن شليرمacher

في جانبه النفسي - إلى الفكر الداني لمبدعه - والعلاقة بين الجانبين - فيما يرى شليرمacher - علاقة جدلية . وكلما تقدم نص في الزمن صار عامضا بالنسبة لنا ، وصارنا - من ثم - أقرب إلى سوء الفهم لا الفهم . وعلى ذلك لابد من عدم وعلم «أو» في «ف» معضنا من سوء الفهم وحملنا أقرب إلى الفهم . ويطلق شليرمacher لوصف قواعد الفهم من بصورة نحوي النص - اللغوي والنفس - يحتاج المسر لتعداد إلى معنى النص إلى موهبتين : الموهبة اللغوية . والقدرة على البعد إلى الطبعة الشريفة ، الموهبة اللغوية وحدها لا تكفي لأن الإنسان لا يمكن أن يعرف الإطار إلا محدود للغة ، كما أن الموهبة في المنفذ إلى الطبيعة البشرية لا تكفي لأنها مستحيلة الكمال ، لذلك لابد من الاعتدال على الجانبين ، ولا يوجد ثمة قواعد لكيفية تحقيق ذلك « (٨)

ولكن ما هي طبيعة العلاقة بين فكر المؤلف (أو نفسه) وبين الإطار اللغوي (الوسيط) الذي يتم فيه التعبير؟ يرى شليرمacher - أن اللغز تعدد للمؤلف كطرائق التعبير التي يسلكها للتعبير عن أفكاره - والغة - وجودها الموضوعي للتميز من فكر المؤلف - الداني - وهذا الوجود الموضوعي هو الذي يجعل عملية - الفهم - ممكنة . ولكن المؤلف - من جانب آخر - يعدل من معطيات اللغة تعديلا ما . إنه لا يغير اللغة بكاملها ، وإنما صار الفهم مستحيلا ، إنه - فحسب - يعمل بعض معطياتها لتعبيرية ، ويحتفظ ببعض معطياتها التي يكررها وينقلها وهذا ما يجعل عملية الفهم ممكنة «إنني أفهم المؤلف بقدر توظيفه للغة ، فهو - من جانب - يقدم في استعماله للغة أشياء جديدة ، ويحتفظ - من جانب آخر - ببعض خصائص اللغة التي يكررها وينقلها» (٩)

هناك إذن في أي نص جانبان : جانب موضوعي يشير إلى اللغة ، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ، وجانب داني يشير إلى فكر المؤلف ويتحلى في استخدامه الخاص للغة . وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بنية فهم المؤلف أو فهم تجربته . والقارئ يمكن له أن يبدأ من أي الجانب شاء ، مادام كل منهما يؤدي به إلى فهم الآخر . وكلا الجانبين - في رأي شليرمacher - صالحان كنقطة بداية لفهم النص . البدء بالجانب اللغوي يعني أن القارئ يقوم بعملية إعادة بناء زمنية موضوعية للنص ، وهي عملية يطلق عليها شليرمacher Objective Historical



يكتفى بوصف المعايير العامة التي يراها ضرورية لحجب سوء الفهم ولكنه من جانب آخر يرى «أن نظرية التأويل» رغم كل التقدم الذي أضافته - مازال بعيدة عن أن تكون هنا مكتملة» ويؤكد بنفس الدرجة استحالة أن يستطيع أى تفسير لعمل ما استهلاك كل إمكانيات معنى هذا العمل وكل ما يطمح إليه المفسر أن يصل إلى أقصى طاقته في تفسير النص. (١١)

ورغم البنية العامة للهرميوطيما على يد شليمماخر لتكون «نا» مستقلا بذاته عن أى مجال ، فإن كلاسيته تنسب في حصره على وضع قوانين ومعايير لعملية الفهم ، ومن ثم لعبية تفسير النص - إنه يحاول أن يتجنب «سوء الفهم المبني» في أى عملية تفسير. ولكنه في هذه الخطوة لتجنب «سوء الفهم» يطالب المفسر - بها كانت لقوة التاريخية التي تفصل بينه وبين النص - أن يتأكد من دونه وعن أفقه التاريخي الراهن - ليفهم النص فيها موضوع تاريخي ، إنه يطالب المفسر - أولا - أن يساوى نفسه بالمؤلف ، وأن يحل مكانه عن طريق إعادة البناء الذي والموضوعي لتجربة المؤلف من خلال النص ورغم استحالة هذه المساواة من الوجهة الحقيقية فإن شليمماخر يعتبرها الأساس الهام للفهم «الصحيح» . وثم نمحة رومانسية تغلف كلاسيكية شليمماخر تتحل في اعتباره النص تعبيرا عن «نفس» المؤلف ، وفي مطالته المفسر أن يكون ذا طاقة نسوية ، إلى جانب معرفته بالبنية ، حتى يتمكن اكتشاف الجوانب المتعددة للنص وهذه العلاقة النسوية بين الإنسان لفهم الكاتب إلى درجه أن يحول همه تماما إليه ، أى أن يكون هو «الكاتب»

لقد كان شليمماخر - رغم ذلك كله - ممهدا لمن جاءوا بعده خاصة ديلثي وجادامر ، إذ بدأ ديلثي مما انتهى إليه شليمماخر من البحث عن تفسير وفهم «صحيحين» في مجال العلوم الإنسانية ، بينما بدأ جادامر من معضلة سوء الفهم المبني التي حاول شليمماخر - في تأويله - أن يتجنبها ، وهذا بعد شليمماخر - بحق - أبنا للهرميوطيما الحديثة ، وبممكنين الذين جاءوا بعده - سواء بدأوا من الانتماء أو الاختلاف منه. (١٢)

(٣)

تركزت محاولة ولدهم ديلثي (١٨٣٣ - ١٩١١) في «معرفة بين العلوم الطبيعية والعلوم التاريخية والإنسانية»

وقى الرد على الوصحين الذين وحدوا بينها من حيث المبح مثل لو جست كومت وكون ستوارت مل . لقد رأى الوصحيون أن الخلاص الوحيد لتأخير العلوم الإنسانية عن العلوم الطبيعية يكمن في ضرورة تطبيق نفس المبح التجريبي للعلوم الطبيعية على العلوم الإنسانية ، معيا للوصول إلى قوانين كلية بقية ، ونجيبا للدائبة وعدم الدقة في مجال الإنسانيات . لقد آمنوا أن كلا منها يحصص لنفس المعايير المهيمنة من الاستدلال والشرح ، ورأوا أن الحقائق الاجتماعية مثلها مثل الحقائق الفيزيائية ، واقعية وعمدية ، ويمكن بالمثل قياسها. (١٣) وهذا هو ما عبر عنه جون ستوارت مل بقوله : «إذا كان علينا أن نهرب من الفضل انحن للعلوم الاجتماعية بمقارنتها بالتقدم المستمر للعلوم الطبيعية ، فإن أملنا الوحيد يتمثل في تعميق المناهج التي أنشئت نجاحها في العلوم الطبيعية لجعلها مناسبة للاستخدام في العلوم الاجتماعية». (١٤)

ولقد حاول ديلثي أن يقيم العلوم الاجتماعية على أساس منهجي مختلف عن العلوم الطبيعية . لقد كان صارما في فلسفته ورفض كلا من الوصحية وميتافيزيقا النكاشية المتطرفة . إن الفارق بين العلوم الاجتماعية والطبيعية يكمن - عنده - في أن مادة العلوم الاجتماعية - وهي العقول البشرية - مادة معطاة ، وليست مشتقة من أى شئ خارجها ، مثل مادة العلوم الطبيعية التي هي مشتقة من الطبيعة . إن على العالم الاجتماعي أن يجد مفتاح العالم الاجتماعي في نفسه وليس خارجها . إن العلوم الطبيعية تبحث عن حايات مجردة ، بينما تبحث العلوم الاجتماعية عن فهم آتى من خلال النظر في مادتها الخام ، إن الإدراك الفنى والإنسان هما غاية العلوم الاجتماعية وهذا يمكن الوصول إليها من خلال التطبيق الدقيق للقيم واللعان التي مدرستها في عقول العالين الاجتماعيين ، وليس من خلال مناهج العلوم الطبيعية ، وهذه هي عملية الفهم الدائى أو التفسير - يصل إلى مثل هذا الفهم من خلال «العيش مرة أخرى» Reliving في الأحداث الاجتماعية

إن الفضل الذي تعايه العلوم الاجتماعية ، خاصة المدرسة التاريخية ، فيما يرى ديلثي - يكمن في «أن دراسها وتقييمها للظاهرة التاريخية لم يقيم على أساس من البنية بتحليل حقائق الوعى ، ولم يكن من ثم مؤسسا على معرفة يقينية هي ملاذها الأخير. لم يكن للمدرسة التاريخية -



باحتصار - أساس فلسفي ، ولم تنشأ لها علاقة صحيحة
بنظرية المعرفة وعلم النفس ولهذا فشلت في تطوير
منهجها ، (١٥) وهذه هي نقطة البدء في تأسيس ديلبي
للإنسانيات ، وهي إقامتها على أساس معرفي وأساس
سيكولوجي .

الأساس المعرفي يتحدد عند ديلبي في أن كل معرفة
قائمة على التجربة ، ولكن الوحدة الأصلية للتجربة
ولنتاجها الصحيحة مشروطان بالعوامل التي تشكل الوعي
وما ينشأ عنه . أي محكومان بطبيعتنا الكلية . ويجب أن
نفهم التجربة Experience عند ديلبي على أساس أنها
التجربة المعاشة . هي عملية الإدراك الحسي . وليست
الخبرة باعتبارها موضوعاً للتأمل العقل ، أي أنها التجربة
السابقة على ثنائية الذات والموضوع ، هذه الثنائية تكون
عادة من صنع الوعي المفكر في تأمله للتجربة بعد مرورها
(١٦) . من هذا المنطلق فإن رؤيتنا للعالم الطبيعي تصبح
مجرد ظل لحقيقة مخفية عنا إذ أن حقائق الوعي التي
نعطيها لتجربتنا الداخلية ، إذ من خلال هذه الحقائق تتجلى
الواقع كما هو . وتحلل حقائق الوعي هو مركز اهتمام
لدراسات الإنسانية . ومن خلال استيعاب تشكيل
استقلالها الذاتي عن العلوم الطبيعية

إن التجربة الذاتية هي أساس المعرفة ، وهي الشرط
الذي لا يمكن تجاوزها لأي معرفة . وطالما أن هناك مشتركاً
بين الأفراد من البشر ، فإن التجربة تصبح هي الأساس
الصالح لإدراك الموضوع القائم خارج الذات . إذ هذا
الموضوع - في العلوم الإنسانية - خاصة التاريخ -
إنساني يحمل تشابهات من ملامح التجربة الأصلية عند
الذات المدركة . ولهذا ما يشير إليه ديلبي بإعادة اكتشاف
«الأنات» في «الأنات» . أو إسقاط Projection الذات
في شخص أو عمل أو عبارة أخرى ، فهاذ ذات المدركة
إلى معطى معقد من التعبيرات (١٧) وعلى أساس هذا
لإسقاط أو التماثل نشأ أعلى أشكال الفهم في الحداثة
الثقافية ومعنى بها الحياة مرة أخرى في الموضع أم
الشخص

ولكن كيف تتحول التجربة الذاتية عند الآخر الذي
يسعى لفهمه . أو تسعى لفهم أنفسنا من خلاله . إلى
موضوع ؟ مع ذلك فيما يرى ديلبي - خلال عمقه
التعبير ، سواء مثل هذا التعبير في سلوك اجتماعي أو نص
مكتوب . إن «تعبير» هو «معطى» للتجربة موضوعيتها . إنه



ينحرفها من حاله الذاتية ، «التجربة الداخلية المعاشة» إلى
حالة خارجية موضوعية يمكن المشاركة فيها . إن التعبير -
عند ديلبي - في تعبيره عن التجربة الذاتية بعبارة «ليس
تلفظاً عشوائياً للمشاعر والانفعالات بالمعنى الرومانسي» ،
ولكنه تحديد موضوعي Objectification لعناصر
هذه التجربة - التي قد تكون مختلفة ومتغيرة - في كل
موضع . هذا التحديد الموضوعي للتجربة هو ما يؤسس -
عنده - موضوعية العلوم الاجتماعية والإنسانية . ويتباعد
بها عن الذاتية التي يهتمها بها الوصفيون . وهذا التعبير
موضوعي لا يعبر - بالضرورة - عن ذات المبدع . بقدر
ما يعبر عن تجربة الحياة في تجربة المبدع . إن تجربة المبدع -
حالة خلقها في تعبير موضوعي - تتجاوز إطار ذاتهم .
وذلك لأنها تتحدد من خلال أداة موضوعية هي اللغة في
حالة التعبير الأدبي . وهي من ثم تعبر عن تجربة الحياة
إن ديلبي يعتبر التعبير عن تجربة الحياة يأخذ أرقى أشكاله في
النس عموماً والأدب خصوصاً . إن التعبير في الفن
والأدب - على خلاف هذا التعبير نفسه في الفكر أو العلم
الإنسانيين - ينصب على التجربة للمعاشة وليس من
التعبيرات الحرة للحياة الداخلية . إن التعبير في الفكر أو
الفعل - على خلاف ذلك - أكثر تحديداً . إنه - في حالة
الفكر - يقوم على الدقة ويعتمد على وصية انضائية
سهلة . وفي حالة الفعل يصعب جداً تحديد العوامل
الداخلية في القرار المؤدى إلى الفعل . وعلى ذلك يعتبر ديلبي
أن الفن والأدب تعبر عن التجربة للمعاشة للحياة ، بينما
يعبر الفكر والفعل عن تجربة الحياة فقط ، وليس التجربة
الحياة المعاشة . وإذا كان كل من الفكر والفعل والنس
تحديات مختلفة لتجربة الحياة . فإن التحدي هذه التجربة ل
النس والأدب أكثر حيوية وحسوبة وقابلية للمشاركة
الفعالة ولذلك يعطى لها ديلبي تعبير Expressions
of lived experience ويعتبر التعبيرات
الأدبية - التي تتخذ من اللغة أداة لها - أهم نص قدرة من
التعبيرات الفنية الأخرى على الإفصاح عن الحياة الداخلية
للإنسان (١٨) ويؤكد ديلبي أن سادته لم يوصيه يمكن
أن يمر لنا السيل إلى نظرية عامة في الفهم . لأن إدراك
بناء الحياة الداخلية يقوم - قبل كل شيء - على تصوير
الأشياء الأدبية . حيث يعمل نسج الحياة الداخلية إلى
أقصى أشكال اكتماله في هذه الأعمال . وبذلك تأخذ
الموسيقى - عند ديلبي - بعداً جديداً . وتنصب على
معنى أوسع من مجرد النص . إنها تدل على فهم التجربة

كما يفصح عنها - بشكل كامل - العمل الأدبي ، طالما أنه يتجسد من خلال وسيط مشترك هو اللغة التي نخرج بها من إطار بدائيه إلى موضوعه

تتميز صفاً في ظل هذا الفهم - لا معنى لمجرد عملية الفهم لشيء معين محدد سلفاً - له وجود خارجي محدد عن المتلقي الذي يحاول أن يفهم هذا الشيء أو النص إن هذا هو النمو والنص الأدبي شيئاً مشتركاً هو تجربة حياة هذه التجربة ذاتية عند المتلقي ، ولكنها تخضع له بشروط المعرفة التي لا يستطيع تجاوزها ، وهذه التجربة - من جانب آخر - موضوعية في العمل الأدبي وحسنة الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب ، من خلال الوسيط المشترك ، وهكذا يتبرر مفهوم «الفهم» نفسه من أن يكون عملية تعرف عقلية ، إلى أن يكون مواجهة تفهم فيها الحياة نفسها - الفهم - بهذا المعنى - هو الخصبة امسيرة للدراسات الاساسية ، بعكس العمليات لغوية التي تسمى إلى شرح الظواهر في العلوم الطبيعية ويكرر كيف يتم عملية الفهم هذه - فهم الحيازة نفسها - من خلال عمل أدبي ١٢

١٣. ثم من خلال معاشة التجربة التي يعبر عنها النص ول هذه المعاشة يثير فيها النص الأدبي - عن طريق عرض لتجربة الحيازة - أساسيات وأفكار ، ومواقف ومجاهات ، متضمنة في تجربتنا الذاتية ، وفي هذه الإشارة يكرر الجانب الأعظم من الكثر الذي حصل عليه من الشاعر ، إنها تسمح المجال للكشف عن مدى تحدد تجربتنا الذاتية وعدم امتصاصها - وهي - من ثم - بفتح المجال واسعا لإدراك حاجتنا للانفتاح على عالم النص ، إنها - بكميات أخرى - ومن خلال إثارة ما هو متضمن في تجربتنا الخاصة - تعتمد على المشترك ، ولكنها تكشف في نفس الوقت عن الإمكانيات المحددة لهذا مشترك ، تفتح الباب لإمكانيات أوسع ، توسع أفق تجربتنا الذاتية ، فتزوي بمعايشة تجربة النص - إنها نداء من المعلوم في تجربتنا لتعود إلى المجهول ، تبدأ من «الأنما» تنوع في «الأنما» لا بالمعنى السيكولوجي - بل بالمعنى العام للتجربة الحية لمعاشة - هذا الأمر من الاحتمالات لدى تصحيح لنا معاشة النص الأدبي لا يمكن أن يفتح بطريقة أخرى وهذا الاصطاح ضروري جدا لتعميق تجربة حياتنا ، بل هو أساس لتطور الحياة نفسها في حركتها

للتجربة . وهذا يقودنا إلى المفهوم التاريخي عند ديتش لأهميته في نظريته التأويلية

الإنسان كائن تاريخي ، بمعنى أن الإنسان يعبر عنه - لا من خلال التأمل العقلي - بل من خلال التجارب الموضوعية للحياة ، إن ماهية الإنسان وريادته ليست أشياء محددة سلفاً ، إن الإنسان ليس مشروعاً جاهزاً مصمماً من قبل - ولكنه مشروع في حالة حين به مهم نفسه بطريق غير مباشر ، إنه يقوم بتجربة هرميضية (تأويلية) من خلال التغيرات الذاتية التي تنتمي إليها ويبدأ المعنى فهو كائن تاريخي - إن التاريخ - إذن - ليس معطى موضوعياً في الماضي ، قائماً هناك ، ولكنه معطى متغير ، إتنا في كل عصر مهم الماضي فيها جديداً من خلال التغيرات الباقية لنا ، ويكون فهمنا للماضي أفضل كلما توافرت شروط موضوعية في الحاضر شبيهة بما كان في الماضي (٢٠) ، إن فهمنا للنصوص الأدبية - سواء تلك التي تنتمي للماضي أم تلك التي تنتمي للحاضر - عن طريق المعايشة تجربة الحياة فيها يؤدي بنا إلى فهم أفضل للماضي والحاضر معاً ، وهذا بدوره يعدل من فهمنا الآن لأنفسنا وهكذا يفهم الإنسان نفسه من خلال التاريخ باعتباره عملية مستمرة من الفهم والتأويل ، وهكذا يتغير ويتقدم ويتعدل ، وكما نمت المعايشة في النص الأدبي على أساس البدء من المشترك بين تجربتنا وتجربة النص ، كذلك على أساس المشترك بين الماضي والحاضر ، نمش تجربة النص الذي يتنسى للماضي ، ذلك أن الماضي وجوداً مستمراً في الحاضر ، والحاضر بترك للماضي من خلال تجربته الذاتية .

يرجع ديتش - بناءً على فهمه للعمل الأدبي باعتباره تميراً عن التجربة الحية للحياة ، وبناءً على فهمه للمعنى التاريخي - فكرة المعنى الثالث - سواء في العمل الأدبي أو الحدث التاريخي - إن المعنى - عنده - يقوم على مجموعة من العلاقات . ونحن في العمل الأدبي بدأ بتجربتنا الذاتية في لحظة معينة من التاريخ ، تحدد لنا المعنى الذي نهتم به من العمل في هذه اللحظة من الزمن ، ولكن تجربتنا نفسها تتغير وتكتسب أبعاداً جديدة - من خلال الأفاق الجديدة من الاحتمالات التي يفتحها لنا العمل - قد تغير - مرة أخرى - من فهمنا للعمل نفسه . وهكذا يدور في دائرة هي «القائرة التأويلية»



وهذه الدائرة تنطبق بنفس الدرجة على معنى الماضي

إن المعنى - في الأدب والتاريخ - ليس شيئا موضوعيا
نحده ولكنه أيضا ليس ذاتيا - إنه في حالة تعبير مستمر طالما
أن العلاقة بين المفسر والموضوع المفسر علاقة متغيرة في
زمان المكان. إن ديلثي في هذا المفهوم للدائرة
الهرميوطيقية يعتمد على ما سبق أن أشرنا إليه عند
شليمرنجر من العلاقة بين الجزء والكل في النص وصورة
مهم كل منهما في صورة الآخر في دائرة لا تنهي ، ولكنه
يتسع بمفهوم الجزء والكل إلى أن يشمل تجربة الحياة
نفسها. إن تجربة ما جزئية في حياتنا نكتسب معناها من
خلال تجربتنا الكلية ، وليست تجربتنا الكلية في حقيقتها
إلا حصدا لمحارب جزئية متراكمة. ولكن الجزء يؤثر في
الكل ويغير من معنى التجربة الكلية ، بنفس القدر الذي
يؤثر به المعنى الكل في فهمنا لتجربة جزئية. ومادام ديلثي
قد وحد بين النص وتجربة الحياة ، فمن المنطقي أن يؤمن
بتعبير المعنى مع تغير أفق تجربة المفسر باعتباره نقطة البداية
للمهم ، سواء في الأدب أو التاريخ

الذي لا شك فيه أن ديلثي يركزه في النص على
التجربة الحية للعاشق ، ومفهومه للتاريخ ولعملية المهم
قد وضع بدورا صالحة لمن أتوا بعده خاصة مارتن هيدجر
وهانز جادامر وكان مؤثرا فيهم بشكل أبعد مما تخيلوا.
ولدى لا شك فيه أنه أفاد من جهود شليمرنجر وطورها
وأضاف إليها. فقد لفت ديلثي الاهتمام بشدة إلى الأفق
الزماني (تجربة الحياة) للمفسر ، ولكن علينا أن لا ننسى
نه ضحي في سبيل ذلك بلهائية المبدع. إن التوحيد بين
لعمل الأدبي وتجربة الحياة بالمعنى الواسع المصفاص -
رغم نبرة الحساس العالية للأدب باعتباره الجبل الأكمل
للتجربة - يعتبر الأدب وثيقة إنسانية ملها مثل أي نتائج
مكرى إنساني ، ويعمل الخصوصية النوعية للأدب ومن
جانب آخر فإن إهدار ذاتية المبدع لحساب التجربة
لإنسانية يوحد بين تجربة مبدع وتجربة مبدع آخر. طالما
أن كليهما تعبر عن تجربة «الحياة» ، ولكن علينا أن لا
نسئ أن ديلثي فيلسوف من فلسفة الحياة يحاول جاهدا
أن يقيم أساسا موضوعيا مختلفا ومبجحا مختلفا للمعنى
لإنسانية في مواجهة إحصاعها - على أيدي الفلاسفة
الرومانيين - لموضوعية ومناهج العلوم الطبيعية ومن هذا
المطلق وحده أقام عملية الفهم كسمة مميزة للإنسيات ،
وكان مجال الأدب محالا حصيا ليطبق عليه مفاهيمه عن



المهم والتاريخ . ولكنه من جانب آخر - وفي مجال دراسة
الأدب - لفتنا إلى دور المفسر الإنساني لعمية مهم النص
والتعبير ، وهو دور ظل غائبا عن مجال الدراسات
الأدبية ، حتى عن النظريات التي تلمس بينها وبين فكر
ديلثي مرعا من التشابه مثل نظرية «لتعادل الموضوعي»
عند الفاد المحدد وعلى رأسهم ت. س. الوب
صحيح أن دور المفسر هنا يعتمد على الذاتية والانغلاق
من التجربة الخاصة ، ولا يعتمد على موقف مكرى في
مجتمع ، كما أن التعبير الأدبي تحديد موضوعي للتجربة
الحية ، لا تشكيل رؤية الفنان لواقع محدد في إطار تاريخي
محدد. ولكن يكفي ديلثي في إطار فلسفة التأكيذ من أن
تفسير العمل الأدبي عملية من التفاعل اخلاق بين النص
وأفق المفسر ، يتمتع فيه أفق المفسر لإمكانيات من
التجربة لم تكن متاحة قبل ذلك ، فتتغير من ثم تجربته
وتعمق ، وتكون - بالتالي - قادرة على إثراء معنى نص
والنظر إليه من زاوية جديدة .

كان لتركيز ديلثي على تجربة الحياة وعلى دور المفسر في
عملية الفهم أثر هام في فكر كل من مارتن هيدجر
وجادامر اللذين تأثرا بها إلى حد كبير ، وإن اختلفت معها
في نقطة البداية وكثير من النتائج ، فها يرتبط بمفهوم
الهرميوطيقا وأبعادها

(٤)

يقيم مارتن هيدجر الهرميوطيقا على أساس فلسفي ، أو
يقيم الفلسفة على أساس هرميوطيق. وكلا الممارسين
صحيح ، طالما أن الفلسفة هي فهم الوجود ، وأن المهم
هو أساس الفلسفة وجود الوجود في نفس الوقت . لقد
حاول هيدجر - مثل ديلثي - أن يبحث عن منهج يكشف
عن أحياء من خلال الحياة نفسها . وقد وجد في ظاهرية
أستاذه إدموند هوسرل بعض المفاهيم التي لم تكن متاحة
لديلثي . وجد منها يمكن أن يفسر عملية الوجود Being
في الوجود الإنساني Human existence بطريقة تكشف
عن الوجود نفسه ، لا عن التصور الأيديولوجي للوجود .
لقد رفض هيدجر في نظرية الوجود في الفلسفة الغربية
اعتبارها الإنسان هو محور الوجود ، وهو المنصر ليعمل في
المعرفة ، وإعطائها للوجود دوا ثوريا يحضج فيه لذاته
ويحجب لقولائها . وإذا كانت الفلسفة الظاهرية
Phenomenology قد كشفت في مجال المعرفة أهمية

الإدراك انقائم على مفاهيم خفية للظاهرة ، فقد اعتبر هيدجر هذا المجال هو الوسيط الحيوي للوجود التاريخي للإنسان في العالم . وبكسر هذه المفاهيم التلقائية تختلف عن المقولات العقلية التي اعتد بها الفلاسفة قبله . إن هذا المجال الحيوي هو إدراك الإنسان لوجوده في شكله لأكمل ، هذا الإدراك هو ما يشكل المجال الحيوي لسمعة ووجود عبد هيدجر . ولذلك رفض هيدجر في فكر أستاذه هوسرل فكرة الوعي الذاتي واعتبرها هي ابتدائية الكانتية نفسها . فقد رأى هيدجر - في وعي الإنسان لوجوده - ممانع لفهم طبيعة الوجود كما يفصح عن نفسه في تجربة حية . وهذا الفهم تاريخي وآلي في نفس الوقت ، بمعنى أنه ليس فيها ثابتا ، ولكنه يتشكل من خلال تجارب الحياة الحية التي يواجهها الإنسان . هذا الوعي - في نظر هيدجر - يتجاوز مقولات الزمان والمكان ومفاهيم الفكر المثالي . لقد كان الوجود - عند هيدجر - هو السعي المحض والمسي تماما في المقولات الاستاتيكية للفلسفة الغربية ، السعي الذي كان كل أمل هيدجر أن يحل سبيله (٢١)

إن حقيقة الوجود - عند هيدجر - تتجاوز الوعي الذاتي وتتمثل عليه ، وبما أن هذا الوعي تاريخي وإن بدأ بالإدراك الذاتي للوجود ، فهو عملية فهم مستمرة . وبما له دلالة - بالنسبة للهرميوطيقا - أن هيدجر - يعتبر الهرميوطيقا - وهي كلمة لم ترد في كتابات هوسرل - هي الظاهرية بكل أبعادها الأصلية ، ويعتبر أن مهمته في كتاب الوجود والزمن « Being and Time » هي إقامة هرميوطيقا للوجود Hermeneutic of Dasein . ولكي يحدد هيدجر فلسفته الظاهرية ، يعود إلى الأصل اليوناني للمصطلح Phenomenology ويرى أنه مكون من جزئين Logos و Phainomenon ويشير الجزء الأول من الكلمة إلى «مجموع ما هو معرض لقوة البهارة» أو «ما يمكن أن يظهر في الضوء» . هذا التحليل أو الظهور للشيء لا يحجب العناصر معه على أساس أنه أمر ثانوي يشير إلى شيء آخر ورؤى به ليس عرضا من أعراض الشيء ، ولكنه ظهور شيء كما هو (٢٢) وبكلمات أخرى ليس وجود الشيء - أو تجليه للإدراك - أمرا ثانويا غير الشيء ذاته ، بل هو ماهيته الأصلية . وينتهي هيدجر إلى أن المسح الظاهري يقوم على أساس ترك الأشياء لتتجلى أو تظهر كما هي دون عرض مقولاتنا عليها . لذا نحن الذين نسير

للأشياء أو نتركها ، بل الأشياء نفسها تكشف لنا نفسها إن الأصل الحقيقي للفهم الصحيح هو أن يستسلم لقوة الشيء ليكشف لنا عن نفسه . ولكن كيف يكشف الأشياء عن نفسها ؟

في تحليل هيدجر للجزء الثاني Logos يرى أنها لا تدل على الفكر ، ولكنها تدل على الكلام ، ووظيفته التي تجعل الفكر ممكنا . إن الأشياء تكشف نفسها من خلال اللغة (الكلام Speaking) . واللغة - هنا - ليست أداة للتوصيل اخترعها الإنسان ليحظى للعالم معنى . بل تعبر عن فهمه (الدلالة) للأشياء . اللغة تعبر عن المعنوية Meaningfulness القائمة بالفعل بين الأشياء . إن الإنسان لا يستعمل اللغة ، بل اللغة هي التي تتكلم من خلاله . العالم يتفتح للإنسان من خلال اللغة . وبما أن اللغة هي مجال الفهم والتصير ، فالعالم يكشف نفسه للإنسان من خلال عمليات مستمرة من الفهم والتصير . ليس معنى ذلك أن الإنسان يفهم اللغة ، بل الأخرى القول أنه يفهم من خلال اللغة . اللغة ليست وسيطا بين العلم والإنسان ، ولكنها ظهور العالم وانكشافه بعد أن كان مستترا ، إن اللغة هي التحلل الوجودي للعالم .

مثل هذه الظاهرية هرميوطيقية ، بمعنى أنها تنصص أن الفهم لا يقوم على أساس المقولات والوعي الإنساني ، ولكنه ينبع من تحلل الشيء الذي تواجهه ، من الحقيقة التي نتركها (٢٣) ولكن يبدأ إدراكنا للشيء ، وبالتالي فهمه ، من فراع ؟ إن الإنسان - فيما يقول هيدجر - يجد في وجوده ، وعلى مدى هذا الوجود ، فيها محمدا لماهية الوجود المكمل . هذا الفهم - كما أشرنا - ليس فيها ثابتا ، ولكنه فهم يتكون تاريخيا . ويسمى مواجهة الظواهر . إن الوجود الإنساني - الوجود في العالم - في ظل هذا الفهم عملية مستمرة من فهم الظواهر والوجود في نفس الوقت . وهكذا تصبح الظاهرية عند هيدجر هرميوطيقية . ونصبح الهرميوطيقا - عملية الفهم - وجودية . إن الفهم هو القدرة على إدراك الاحتمالات الوجودية للفرد في سياق حياته ووجوده في العالم . إن الفهم ليس طاقة أو موهبة للإحساس تتوقف شخص آخر ، كما أنه ليس القدرة على إدراك معنى بعض تعبيرات الحياة بشكل عميق . إن الفهم ليس شئنا يمكن تحصيله وامتلاكه ، بل هو شكل من أشكال الوجود في العالم ، أو عصر مؤسس لهذا الوجود . وعلى هذا يعتبر



المهم - من التاحية الوجودية - أساسيا وسافيا على أى فعل وجودى

ولكن إذا كان الفرد يبدأ من خلال وجوده - وعلى مدى هذا الوجود - معهم المعنى المكتمل للوجود ، فكيف يفهم وجوده في العالم ؟ إن العالم - عند هيدجر - ليس مجموعة من الكليات entities المنفصلة . ولكنه مجموعة من العلاقات تعلو على الدانية والموضوعية . إن الإنسان وحده هو الذى يمتلك العالم ، لا بمعنى أن العالم يوجد من خلال الإدراك الإنسانى ، وإلا تناقص هيدجر مع نفسه ، وعاد إلى الدانية التى يرفضها في انكسبية الجديدة . الإنسان يمتلك العالم بمعنى أنه يعيش فيه . ولا يدرك إلا من خلاله . إنه بدأ من خلال إدراك وجوده الدقيق لإدراك العالم حين يكشف له العالم عن نفسه ، أو حين يسمح للأشياء أن تظهر . وظهور العالم وانكشافه إنما يكون من خلال اللغة (الكلام) .

من الطبعي - في ظل هذه النظرية - أن لا يكون النص الأدبي تعبيرا عن حقيقة داخلية ، كما أن الشعر لا ينقل لنا داخل الشاعر أو أحاسيسه أو تجربته بل الأحرى أن يكون تجربة وجودية . وكما أن اللغة - وكذلك العالم - ليست موضوعية أو ذاتية ، فكذلك الشعر لا يمكن النظر إليه على أنه تعبير ذاتي كما في الرومانسية ، أو على أساس أنه تعبير موضوعي كما هو عند إليوت وفيلسوف ، بل هو مشاركة في الحياة « تجربة وجودية » تتجاوز - بالمثل - إطار « دانية » والموضوعية (٢٤) . وفي فهم النص وتصويره لا يبدأ من مراع . بل يبدأ - كما في فهم الوجود - من معرفة أولية عن النص ونوعه . حتى أولئك الذين لا يتصورون وجود مثل هذه المعرفة أو يكرهونها يبدؤون من تصور أن هذا النص - مثلا - نصيدة غنائية ومن جانب آخر نحن لا نلتقي بالنص خارج إطار الزمان والمكان ، بل يتقنه في ظروف محددة . نحن لا نلتقي بالنص باصباح صامت ، ولكننا نلتقي به متسائلين . مثل هذه الأسئلة تمثل الأساس الوجودي لفهم النص ، ومن ثم لتصويره ، تماما كما أن إدراكنا للوجود المكتمل من خلال وجودنا الدقيق يؤسس فهما للوجود في العالم .

ولكن كيف يتجاوز النص الأدبي خاصة - والعمل الفنى عامة - إطار الدانية والموضوعية ؟

يعطى هيدجر في كتاباته للتأخر تصور أوسع لخصبة النص وماجته ، وطابعه الوجودي (٢٥) يرفض هيدجر



التعامل مع العمل الفنى باعتباره شيئا لا علاقة له بالعدم . ولكنه من جانب آخر يؤسس بأن العمل الفنى يستل نفسه ، وهذه خاصيته الأساسية . وهو - في هذا الاستعمال - لا ينتمى للعالم ، بل العالم مائل فيه . وهو الذى يصح عن نفسه . وفي محاولة هيدجر لفهم انبثاق الوجودية للعمل الفنى بعيدا عن مبدعه ومتلقيه ، يستلهم مفهومين مقابلا لفهم العالم هو « الأرض » وإذا كان العالم يعنى الظهور والانكشاف والوضوح ، فإن الأرض - في المقابل - تعنى الاستتار والاحتفاء . والعمل الفنى قائم على التوتر الناشئ عن التعارض بين ظهوره لانكشاف من جهة . والاستتار والاحتفاء من جهة أخرى . إنه - من الوجهة الوجودية - يتضمن الحدين في حالة توتر مثل الوجود تماما الذى يصح عن نفسه للإنسان من خلال تعارضات الوجود والعدم . الانكشاف والإفصاح ، والاختفاء والعموص جاسان كلاهما موجود في العمل الفنى . إن العمل الفنى لا يشير إلى معنى خارجة عند ابتداءه أو في العصر ، إنه يمثل نفسه في وجوده الخاص . ولكن كيف يفصح العالم عن نفسه من خلال العمل الفنى ؟ يرى هيدجر أن العمل الفنى يتشكل من خلال أشياء العالم مثل الأحجار أو الألوان أو الأنعام أو اللغة . ولكن هذه الأشياء - في العمل الفنى - تكشف عن وجودها الحقيقى ، لا باعتبارها أشياء منعصلة خاصة للمفولات الدانية للعقل البشرى . إن الأنعام التى تؤسس العمل للرسم العظيم هي أنعام حقيقية أكثر من هرد الأنعام والأصوات الأخرى . وكذلك الألوان في الرسم ألوان بمعنى أصح من ألوان الطبيعة المثلثة . إن هيرود المهدد - كذلك - يكشف - بعفوية - خاصية الحجر في ارتفاعه مدعيا صف المهدد ، وذلك بشكل أصح من هرد وجوده الطبعي . هذا التحلى للأشياء في العمل الفنى يعنى دحورها في شكل منتظم ، في بناء وجودي ، هو ما يمثل انشغال في العمل الفنى . وإذا كان الشكل يمثل تحيى انشغال وظهوره وانكشافه في العمل الفنى ، فبالعمل - من خلال التشكيل - تتجاوز الدانية والموضوعية ، لأن العالم نفسه - باعتباره مجموعة من العلاقات - تتجاوز - بالمثل - إطار الدانية والموضوعية . وإذا كانت اللغة - وسط العمل الأدبي - هي الأخرى تتجاوز إطار الدانية والموضوعية باعتبارها الوسيط الذى يتجلى الوجود من خلاله . فإن العمل الأدبي - مثله مثل العمل الفنى - يعبر عن الدانية والموضوعية

إن ثنائية الذات والموضوع التي نحقق في الظاهرية الوجودية عند هيدجر، تجعل مفاهيم الشكل والمضمون - والفائقة على نوع من الثنائية - غير كافية - باعتبارها مفاهيم تأملية قائمة على أولية الذات على الموضوع - لتحليل السية الوجودية للعمل الفني . ونحن نقول إن العالم يظهر في الأدب ، فإن ظهوره بعد - في نفس الوقت - دخوله في شكل منتظم . ونحن بتحقيق الشكل فإن العمل يحقق وجوده الأرضي . ومعنى ذلك أن للعمل الفني بناء الخاص ، وأن هذا البناء هو وجوده المستمر . إن هذا الوجود لا يعنى انتماء العمل الفني إلى «أنا» ذات تجربة تعنى شيئاً تريد أن تقدمه من خلال العمل . إن وجود العمل الفني لا يتأسس على أى تجربة ، بل الأحرى القول إنه حدث أو دفعة تبدد كل شيء يمكن أن يكون سابقاً عليها . إن وجود العمل الفني - أو تشكله - دفعة تفتح عالماً لم يفتح من قبل . هذه الدفعة تحدث بطريقة تجعلها ثابتة

من خلال هذا الوصف للسية الوجودية للعمل الفني ، نحاول هيدجر أن يتجنب أهواء الاستبطان التقيدية . ومفهوم الدائرية في فلسفة الجبال المريكية وهو يحاول - من جانب آخر - تجنب مفاهيم علم الجبال التأمينية التي ترى أن العمل الفني تجل حسي للمطلق . ونحن يؤسس هيدجر وجودية العمل الفني على التعارض conflict بين العالم والأرض (كبدلين للشكل والمضمون) ويؤسس بانه على التوتر Tension القائم بينهما ، فإنه يكون بذلك قد وضع أساساً لعملية الفهم الهرميوطيقية النص . إن هذا التوتر الباشي من التعارض بين العالم والأرض (المضمون والشكل) يمثل التوتر بين الانكشاف والموضوع من جهة ، والاستتار والمبهم من جهة أخرى ، الأمر الذي يجعل دخولنا لفهم العمل الفني عملية وجودية ، يصحح فيها الوجود عن نفسه ليعبئ مادام المتلقى يبدأ من إدراكه لوجوده الذاتي . إن العمل الفني دفعة من خلالها تتجلى الحقيقة إنه تجل مشير للحقيقة في العمل الفني ، يختلف عن الحقيقة التي تتجلى في الفلسفة . هذا التحليل للعمل الفني يدعم اهتمام هيدجر الفلسفي الذي يهتم بفهم الوجود نفسه (٢٦)

وإذا كان العالم يفتح من خلال العمل الفني ، فإن لا يفتح الوجودي عند المتلقى - من خلال وعيه بوجوده لدال - يجعل عملية الفهم ممكنة . إن الوجود الذاتي

للمتلقى لحظة من لحظات الوجود الحقيقي . ونعمل الفني - بالمثل - لحظة وجودية . ونحن تلقى المحطات يبدأ الحوار . يبدأ السؤال والحوار الذي تكشف به حقيقة الوجود . وتتطور - من ثم - تجربتنا لوجوده في النص فإذا انتقلنا للنص الأدبي الذي يتجلى فيه العالم من خلال اللغة . وجدنا أنه - مثل العمل الفني - يقوم على التوتر بين الانكشاف والموضوع من جهة ، والاستتار والمبهم من جهة أخرى . ومهمة الفهم هي السعي لكشف العامس والمستتر من خلال الواضح والمكشوف . اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل وهذا الفهم للعامس والمستتر يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المتلقى مع النص .

إن عملية فهم النصوص عملية هرميوطيقية تدور في دائرة ، هي الدائرة الهرميوطيقية ، تتسق مع النص الهرميوطيقي للوجود عند هيدجر ، طلياً أن النص الأدبي - مثله مثل العمل الفني - يقوم على التوتر الناشئ عن التعارض بين العالم والأرض . أو بين المتجلى والاختفاء ، أو بين الوجود والعدم (٢٧)

ولقد كان لقولات هيدجر الفلسفية وبصوراته الأساسية - دون شك - أثرها في تشكيل مفاهيمه عن الفن والأدب ومهمتها . لقد بدأ بإنكار فكرة الوعي الذاتي كأساس لنظرية المعرفة في الفلسفة الغربية ، وأراد أن يؤسس نظرية ظاهرية في المعرفة أقامها على أساس وجودي . وفي هذا التأسيس الوجودي للمعرفة اعتبر الفهم والمهم الوجود أمران مترابطان أو متوحدان إن شئت اللفة . في مثل هذا التصور فقدت اللغة طابعها الإنساني . وتحوّلت إلى طاقة وجودية لتنظم وجود العالم والإنسان معاً . وكان من الطبيعي - في ظل هذه النظرة - أن يستقل العمل الفني عن مدعاه ، وأن يكون على وحدانياً . ويصبح فهم العمل الفني والأدبي - بالتالي - مهمة وجودية تثرى الوجود الإنساني في العالم ومهم الإنسان لهذا الوجود . إن النص الأدبي - والعمل الفني عامة - لا يصحح عن رؤيته المدع نواحي محدد في شخص تاريخية محددة تتجاوز - في النص العظيم - إطار الخاص للعالم . ولكنه يصحح عن الوجود بمعناه الفلسفي . وهكذا يتوحد النص بالفلسفة في مهمتها الوجودية . إن ربط النص بالحقيقة بالمعنى الوجودي يعمل الخاصية المعيرة للنص . ويهدد - من ثم - التفكير القائم بين الفكر والنص ومن



جانب آخر فإن إمداد داتية المبدع في سبيل التجربة الوجودية ، يقرب هيدجر - أكثر مما يظن - من ديلتي الذي صحى بها في سبيل التجربة الحياتية ، ومن جانب آخر فإن اندمجه التي يطلق منها العمل الفني للوجود والتي تؤدي إلى ثباته ، يمكن أن تتساوى مع تصور ديلتي للنص على أنه تحديد موضوعي Objectification لتجربة الحياة والتي تجعل عملية الفهم ممكنة إن العارق بين هيدجر وديلتي هو فارق من حيث الإطار العام حيث ينطلق هيدجر من مفهوم فلسفي ، بينما ينطلق ديلتي من محاولة تأسيس مذهب موضوعي للإنسانيات . وكان الإطار الفلسفي الذي انطلق منه هيدجر هو ذات الإطار الذي انطلق منه جادامر مع بعض التعديلات الهيجلية .

يركز جادامر بشكل أساسي على مفصلة الفهم باعتبارها مفصلة وجودية . يبدأ جادامر في كتابه الحقيقة والمنهج Truth and Method بطرح تاريخي نقدي للهرميوطيق مد شليرماخر وحتى عصره مروراً بديلتي ويرى أن تركيز شليرماخر كان على وضع القواعد والقوانين التي تعصمت من سوء الفهم الذي نكون أقرب إلى الوقوع فيه ، خاصة إذا تباعد النص عنها في الزمان خصوصاً ما لفته خاصة بالنسبة لنا . إن نقطة البدء - فيما يرى جادامر - ليست هي ما يجب أن نفعل أو نستجيب في عملية الفهم ، بل الأخرى الاهتمام بما يحدث بالفعل في هذه العملية بصرف النظر عما ننوي أو نقصد (٢٨) إنه يبدأ من سؤال فلسفي - كما فعل هيدجر - من علاقة الفهم بتجربتنا الكلية التي تتجاوز إطار المنهج بمعناه العلمي . إنه مهتم بالبحث عن تجربة الحقيقة التي تتجاوز إطار المنهج العلمي المنظم ، والتي تتجلى في الفلسفة والتاريخ والفن . إن الهرميوطيقة جادامر لا تسمى - مثل هرميوطيقة ديلتي - للبحث عن مذهب للإنسانيات ، ولكنها محاولة لفهم العلوم الإنسانية على حقيقتها بصرف النظر عن المنهج ، وفهم علاقتها بتجربتنا الكلية في العالم . إن ديلتي في بحثه عن مذهب موضوعي مستقل للإنسانيات في مقالة مناهج العلوم الطبيعية قد وقع - فيما يرى جادامر - فيما حاول الحرب منه . إن عملية الفهم - في الإنسانيات وفي العلوم الطبيعية أيضاً - عملية تتجاوز إطار المنهج ، إذ المنهج لا ينتج في النهاية إلا ما يبحث عنه أولاً يجب ألا على الأسئلة التي طرحها . إن أي مذهب يتخصص إجاباته ، ولا يوصلنا إلى شيء جديد هرميوطيقة جادامر - إذن - تتجاوز إطار المنهج لتحليل عملية الفهم نفسها

من هذا المنطلق يبدأ جادامر في تحليل مفهوم الحقيقة في الفن والتاريخ والفلسفة . إن الفن - فيما يرى جادامر -



لا يهدف صاحب إلى المتعة الحياتية التي تنصب غالباً على الشكل عند فلاسفة الإستطيقا . ونحن في تجربة نلقي العمل الفني لا نتوصل عن وعينا العادي لتدخل في دائرة الوعي الإستطيقا الذي يحتكم إليه في رفض أو قبول العمل الفني . إن التفرقة بين الوعي الإستطيقا - والوعي غير الإستطيقا - فيما يرى جادامر - تقوم على أساس من اعتبار الوعي الذاتي هو أساس كل معرفة في الفلسفة العربية وهي تقوم من جانب آخر على التفرقة بين مجالات الإدراك في الفن وعبره كالتاريخ والفلسفة . إن الفن لم يوجد لتقبله أو رفضه على أساس من وعينا الجمالي الذاتي . والأهم الفنية - بالفن المبحلي للواسع الذي يتضمن معابد الإغريق - لم تندع لأغراض جمالية خاصة ، فقلب كان قصد منشئها أن يتلقى هذا الإبداع على أساس ما يقوله أو يمثل من معان . إن الوعي الجمالي - فيما يرى جادامر - به مكانة ثانوية إذا قورن بالأدعاء الآتي للحقيقة لدى بعض من العمل الفني نفسه . ونحن حين نتلقى العمل الفني على أساس وعينا الجمالي نقرب عنه ، ذلك لأننا نكر الحقيقة الكاملة في هذا العمل . (٢٩) وهذا يعني جادامر المقام مع الاشتراكيين في أن الفن مرتبط بالناس ، ويرى أنها فكرة أصيلة . ولكن جادامر يعني بذلك - بالطبع - شيئاً مختلفاً عما يعنيه الاشتراكيون . إنه يعني به أن الفن يتضمن داخل إطاره الجمال الشكل حقيقة - هي المعنى الذي يدهبه الفن ، إنه يحاول الرد على الجمالين الذين لا يرون للنص أي عانة خارج إطار المتعة الحياتية مؤكدة أن النص - مثل الفلسفة والتاريخ - يتخصص نوعاً من الحقيقة لا توجد إلا في عبره

ولكن ما هي خصوصية الحقيقة في الفن ، وكيف تختلف مثيلتها في التاريخ أو الفلسفة ؟

الإجابة التي يطرحها جادامر أن الحقيقة في الفن تتحل من خلال وسيط له استقلاله الذاتي ، هذا الوسيط هو الشكل الذي يستطيع الفنان من خلاله أن يحول تجربته الوجودية إلى معطى ثابت . هذا التثبيت للتجربة الوجودية للفنان - من خلال الشكل - يجعل نوع هذه التجربة مفتوحاً للأجيال القادمة - ويعمله عملية متكررة . إن مادة الفن - في عملية تشكيل التجربة وتنشيتها - تعبر وسحون تحولاً حقيقياً . إن ما كان موجوداً من قبل لم يعد له وجود ولم يبق إلا ما هو موجود الآن بشكل ثابت . إن جادامر - على عكس هيدجر - لا يعنى بمادة الفن الأبدية والحضارة والأكراد . ولكنه يعني بها الحقيقة الوجودية التي يشكلها الفنان في العمل الفني . هذه الحقيقة تعبر وتتحول تحولاً كاملاً وبصهر في الشكل وتصبح معنى جديد ثابت قابلاً للمشاركة . إن انصهار الحقيقة أو الوجود المائل في الشكل يكون كاملاً للدرجة أن الناتج يكون شيئاً جديداً وهذا

الاستقلال الواضح للعمل الفني ليس استقلالاً معزولاً بلا هدف سوى المتعة الجمالية ، ولكنه وسيط للمعرفة بالفن العميق . وتجربة المتلقي للعمل الفني تجعل هذه المعرفة ممكنة ويمكن المشاركة فيها . (٣٠)

إن عمية التلقي - في هذا التصور - ليست متعة جمالية حاصلة نصيب عن الشكل . ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل . إن عملية التلقي تفتح لنا عالماً جديداً ، وتوسع - من ثم - أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا في نفس الوقت . إننا نرى العالم في ضوء جديد ، كما لو كنا نراه للمرة الأولى . حتى الأشياء العادية والمألوفة في الحياة تظهر في ضوء جديد في العمل الفني . ومعنى ذلك أن العمل الفني ليس عالماً معصلاً عن عالمنا اليومي ، إننا في تلقي العمل الفني لا نواجه عالماً جديداً غريباً ، معصلاً فيه عن أنفسنا خارج الزمن ، أو منفصل فيه عن هير الإستطيق . إننا - على العكس - نكون أكثر حضوراً ونحقق فيها أعمق لأنفسنا حين ندخل - من خلال العمل الفني - إلى وحدة ودانية الآخر باعتبارها عالماً . إننا حين نفهم عالماً فنياً عظيماً نستحضر ما سبق أن جربناه في حياتنا ، ونعوارن - من ثم - فهمنا لأنفسنا إلى عملية اجدل في فهم العمل الفني تقوم على أساس مل السؤال الذي يطرحه علينا العمل نفسه ، السؤال الذي كان سبب وجوده (٣١) . هذا السؤال يفتح عالم غريباً الوجودية لتلقي العمل ، ونصهر التجربتان في ناتج جديد هي المعرفة التي يثيرها فنياً العمل . وهذه المعرفة ليست كاملة في العمل نفسه ، أو في تجربتنا وحدها ، ولكنها مركب جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي يجسدها العمل . هذه المعرفة لم تكن ممكنة لولا تجسد تجربة المدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل وهو الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة

ولكني يؤكد جادامر دور العمل الفني كوسيط ثابت يستشهد بظاهرة اللعب وعملها ، هذا التحليل يكشف لنا بشكل واضح بعض حواش تصور جادامر لدور المدع والمتلقي والعمل نفسه في ظاهرة الفن . إن اللعب ليس مجرد نشاط إبداعي للتسلية والمتعة . إنه يتضمن نوعاً من الوحدة ، إذا تحدثنا أحد المشاركين بفن اللعبة . وللعبة أيضاً ديمائية المستقلة وأهدافها المنفصلة عن وعي اللاعبين المشاركين فيها . إن اللعبة ليست موضوعاً في مواجهة ذات اللاعب ولا تخضع لدانيته . إن اللاعب يختار أي نوع من اللعب يريد أن يشارك فيه ، ولكنه حين يدخل اللعبة يصبح محكوماً بقوانينها الذاتية ، وتصبح اللعبة هي السيد المنحكم في اللاعبين والموجه لحركاتهم . إن مشاركة اللاعبين في اللعبة هي التي تمثل في الوجود .

ولكن ما هو ماثل أمام المتفرجين ليس ذاتية اللاعبين ، ولكنها اللعبة نفسها بقوانينها التي تتجاوز دنية اللاعبين والمتفرجين معا . إن روح اللعبة يصبح هو المسيطر وهدفها هو نقل الحقيقة التي تمثلها ، الحقيقة التي تحول إلى شكل هو اللعبة نفسها . إن دور اللاعب يصبح دور هامشياً يمثل في اختياره للمدخل اللعبة التي يريد . وتمثل في مدى الحرية التي يستطيع ممارستها داخل قانون اللعبة . واللعبة بقوانينها الذاتية وروحها الدخيلة هي الأساس الذي يتجاوز اللاعبين وتمثل اللعبة في شكل يجعل إمكانية المشاركة فيها - من جانب المتفرج - ممكنة بشرط أن يكون عند المتفرج وعياً ما سابقاً على حدث «الفرحة» (٣٢)

دور المدع في العمل الفني كدور اللاعب في اللعب ، إنه يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته الوجودية ، ولكن هذه التجربة تستغل - في شكلها - عن ذاتية المدع ، لتتحول إلى وسيط له ديناميته وقوانينه الداخلية . هذا الوسيط المائل في الوجود - الشكل الفني أو اللعبة - هو الذي يجعل عملية التلقي ممكنة . ولكن التلقي بدوره لا يبدأ من فراغ . بل كبدأ من تجربة المطلق الوجودية التي تحدد له قبلها من المشاركة في تجربة العمل الفني - كما أن المتفرج لابد أن يكون على وعي ما بقوانين اللعبة وأهدافها حتى يتمكن المشاركة فيها . إن العمل الفني - وكذلك اللعبة - يبدأ من المدع (أو اللاعب) وينتهي إلى المتلقي (أو المتفرج) من خلال وسيط - هو الشكل - يجاهد إلى حد كبير هذا الوسيط ثابت مما يجعل تلقيه عملية ممكنة ومتكررة في نفس الوقت من جيل إلى جيل . وبالتالي للحقيقة التي يتضمنها العمل الفني - كمثلها في الفلسفة والتاريخ - حقيقة ليست ثابتة ؛ ولكنها تتغير من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر طبقاً لتغير أفق التلقي وتجارب المتلقي ولكن الوسيط أو الشكل الفني الثابت هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة .

ومن نفس المطلق ينقد جادامر فكرة الوعي التاريخي الذي يقوم على أساس مهجى فحواه التخلص من التواريخ والأهواء الذاتية لتجربتنا الحاضرة . والتي تلون حكماً على التاريخ . وبالتالي لا لعب قادر بر على ، وفيه الماضي بؤبه موضوعية يرى جادامر - على العكس - أن لأهواء والتواريخ - بالمعنى الخلق - هي التي تؤسس موقعاً الوجودي الراعي الذي تنطلق منه لفهم الماضي والحاضر معا . إن النهج العلمي المصاوم حين يطالب المتفرج بالتخلص من أهوائه وتواريخه وكل ما يشكل أفق خبرته الراعي لا يجعل أكثر من أن يترك مثل هذه التواريخ تتأيسر معها في الخفاء بدلاً من مواجهتها باعتبارها عوامل أصيلة



في تأسيس عملية الفهم . إن هذا المسج - مثله مثل الوعي الإستطقي - يجعلنا في حالة غربة عن الظاهرة التاريخية التي ندرسها . ويبرهن جادامر على أن هذا المسج لم يتحقق في الأعمال التاريخية التي كتبها معشوقه حيث يجد في تاريخهم دراما صدى للاتجاهات السياسية للعصر الذي كتب فيه هذه التواريخ (٣٣)

إن التاريخ - بما يرى جادامر - ليس وجودا مستعلا في الماضي عن وعينا الراهن وأفق تجربتنا الحاضرة . ومن جانب آخر فإن حاضرتنا الراهن ليس معزولا عن تأثير التقاليد التي انتقلت إلينا عبر التاريخ . إن الوجود الإنساني تاريخي ومعاصر في نفس الوقت ، ولا يستطيع الإنسان تجاوز أفقه الراهن في فهم الظاهرة التاريخية ، لا يستطيع أن يتحول إلى الماضي ليكون مشاركاً فيه ويعلمه بها موضوع . إن التقاليد التي انتقلت إلينا عبر الزمن هي العهد الذي يعيش فيه ، وهي التي تشكل وعينا الراهن ، ونحن - من ثم - حين بدأنا من أفق الراهن نفهم الماضي لا نكون في غيبة عن التقاليد والتاريخ . إن الإنسان يعيش في إطار التاريخية Historicity وهذه التاريخية هي المحيط غير الظاهر الذي يعيش فيه ، تماماً ككائن الذي يعيش في السمك دون أن يدركه لأنه أظهر ظاهرة لا يعمل ذلك فإن فهمنا للتاريخ لا يبدأ من فراغ ، بل يبدأ من أفق الراهن الذي يعتبر التاريخ لأحد مؤسساته الأصلية

إن علاقتنا بالتاريخ - وفهمنا له - تقوم على الجدل والحوار ، لا على الإنصات السلبي ، تماماً كما أن تلقينا لعمل أدبي عميق جدلية تقوم على ما طرحه علنا من أسئلة هي التي شكلت وجوده . إن التاريخ مثله مثل الشكل في العمل الفني وسيط يمكن للمشاركة في فهمه

وكما يعيش الإنسان ويعتق وجوده من خلال فهم التاريخ والفن بدءاً من وعيه الراهن ، يعيش في إطار اللغة . إن جادامر يرفض - مثل هيدجر - الوظيفة الدلالية للغة ، ويؤكد على العكس ، أن اللغة لا تشير إلى الأشياء ، بل الأشياء تصصح عن نفسها من خلال اللغة . وفهمنا لنص أدبي لا تعني فهم تجربة المؤلف ، بل تعني فهم تجربة الوجود التي تصصح عن نفسها من خلال النص لنص الأدبي . والشكل الفني - وسيط ثابت بين المبدع والمتلق ، وعملية الفهم متغيرة طبقاً لتغير الأفاق والتجارب . ولكن ثابت النص - كشكل هو العامل الأساسي لحمل عمدة الفهم ممكنة

إن جادامر - كما سنت الإشاره - يطلق من نفس هيدجر مسمية التي تفهم الوجود على أساس هرميويطي . ونفهم الهرميويطيقا على أساس وجودي . غير أن جادامر - متأثراً بجدلية هيجل - أقام تأويله على أساس حائل سواء



في الفلسفة أو التاريخ أو الفن . إن نظرتنا للنص واعتباره وسيطاً بين المتلقي والمبدع قد أهدرت - دون شك - جواب كثيرة في عملية الإبداع . إن دور الفن يتصاعد لكي يكون هامشياً ، كما أن الشكل الذي نتجده من خلاله تجربة الوجود في الفن يصبح مجرد وسيط حائل للمصنوع واهتمام جادامر بقضية الحقيقة - في مواجهة النزعة الشكلية عند الهيجليين - م يمكنه من الكشف عن كيفية تجسد هذه الحقيقة الوجودية في الشكل ومن جهة أخرى فإن التعامل مع العمل الفني - باعتباره تجسيداً لتجربة وجودية ، يعمل تاريخية المبدع لرمزية وشكلية . إن تجربة المبدع الوجودية - لو سلمنا بأسبقيتها على أي نص من أعمال الوجود - تتم في إطار اجتماعي محدد ، ولا تتم في العالم بمعناه الواسع الفصفاص . إن التاريخية عند جادامر وهيدجر ، تاريخية الوجود الإنساني ، تاريخية رمزية تعني تراكماً لطيفة الوجود في الزمن ، ولا تعني التاريخية المشروطة بالوجود للمادى لجماعة إنسانية في ظروف اقتصادية واجتماعية محددة . إن التاريخية - هنا - تاريخية مثالية متعالية ، وفكرة الحد الذي يقوم على تأسيسها لفهم عند جادامر هي جدلية مثالية هيكلية .

إن ما أنجزه كل من هيدجر وجادامر - بحق - أنها أسسا عملية الفهم على أساس وجودي . ويبقى أن يفهم الوجود الإنساني نفسه بشكل أكثر تحديداً بعيداً عن المناهجية المتعالية لفكرة الوجود عندهما . إن الوجود الإنساني مشروط بلحظة تاريخية معينة ، وبإطار اجتماعي يحدد شروط هذا الوجود وآفاقه . هذه الشروط تحدد نقطة البداية للإدراك والمعرفة . ليس الإنسان - كما هو ذات متعالية - هو مؤسس الوجود الخارجي ، في عملية الإدراك ، وليس هناك أي أولية مسبقة في عملية المعرفة ، بل كل من الداني والموضوعي في حالة علاقة جدلية محكومة بالشروط الموضوعية المادية والتاريخية التي تتم فيها المعرفة . ومن هذا المنطلق يمكن أن يتمدد تصورنا لطبيعة النص . وننظر إليه باعتباره تعبيراً عن رؤية ذات متغيرة محددة . وبالتالي لا سلم - مع هيدجر وجادامر - باستقلالية العمل الفني عن مبدعه ، وإن كنا نسلم أن العمل العظيم يتجاوز إطار الحرفي والخاص والتاريخي إلى الكلي والعام والإنساني . ونسلم بالمثل مع هيدجر وجادامر أن موقف المفسر - لا بالمعنى الوجودي بل بالمعنى التاريخي - عامل فاعل في فهم العمل الفني ، وشروط محدد لا عاء عنه في أي فهم . إن إقامة هرميويطي - عند جادامر - على أساس جدلي إضافة حقيقية ، وكما تحتاج لتأسيس هذا الحد على أساس مادي يضيف لنظرية النص في الواقعة الاشتراكية جدلية علاقة الناقد - كموقف من

الواقع مصاع في شكل مذهب نقدي - بالنص الأدبي أو
العمل الفني

(٥)

في مواجهة هرميوطيقية حادامر الحدلية التي لا تهم
بالمسح . كان مسيح هو رد الفعل في الحدل المعاصر
جد حول هرميوطيقا . وإذا كان شليرمacher قد تعامل مع
هرميوطيقا باعتبارها علما أو فنا بصوغ قواعد وقوانين
تعضتها من سوء الفهم ، وإذا كان ديلثي قد أقام
الهرميوطيق على أساسها - خاصية الميزة للإنسانيات في
مواجهة المذهب الوضعية للعلوم الطبيعية - فإن معكري
الهرميوطيقا المعاصرين مثل بيتي Betti وبول ريكور
وهيرش . الأول في إيطاليا ، والثاني في فرنسا ، والثالث
في الولايات المتحدة الأمريكية ، يسعون لإقامة نظرية
« موضوعية » في التفسير . إنهم - مثل شليرمacher - يحاولون
إقامة الهرميوطيقا علما لتفسير النصوص يعتمد على مسح
موضوعي صلب ، يتجاوز علم الموضوعية التي أكتفها
حادامر . إن الهرميوطيقا عند هؤلاء المفكرين لم تعد قائمة
على أساس فلسفي ، ولكنها صارت - ببساطة - علم تفسير
النصوص ، أو نظرية التفسير

يركز بول ريكور اهتمامه أساسا على تفسير الرموز . وهو
يعرف بين طريقتين للتعامل مع الرموز ، الأولى هي التعامل
مع الرموز باعتباره نافذة نطل منها على عالم من المعنى ،
والثانية هي هذه الحالة وسيط شعاع يتم عما وراءه هذه
الطريقة بمنتهى بولمان Bultman في تحطيمه للأسطورة
الدينية في العهد القديم والكشف عن المعاني العقلية التي
تكشف عنها هذه الأساطير ، وهذه الطريقة يطلق عليها
ريكور Dymythologizing والطريقة الثانية يمثلها كل
من فرويد وماركس ونيتشه ، وهي التعامل مع الرمز
باعتباره حقيقة راقية لا يجب الوثوق بها ، بل يجب إزالتها
وصولا إلى المعنى المحض وراءها Dynystification إن
الرمز في هذه الحالة لا يشع عن المعنى بل يجمع وي طرح
بدلا منه معنى راقيا . ومهمة التفسير هي إزالة المعنى
الرائع السطحي وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح . لقد
شككنا فرويد في الوعي باعتباره مستوى سطحي يحوي
وراءه اللاوعي . وهو كل من ماركس ونيتشه الحقيقة
الظاهرة باعتبارها راقية ووصفا سقا من الفكر بعضي عليها
ويكشف عن ريقها (٣٤)

وإذا كان تفسير الرموز عند بولمان أو فرويد ونيتشه
وماركس ينصب على الرموز بمعناها العام اللغوي



والأولى هي التعامل مع الرموز باعتبارها نافذة نطل منها على عالم من المعنى ، والثانية هي هذه الحالة وسيط شعاع يتم عما وراءه هذه الطريقة بمنتهى بولمان Bultman في تحطيمه للأسطورة الدينية في العهد القديم والكشف عن المعاني العقلية التي تكشف عنها هذه الأساطير ، وهذه الطريقة يطلق عليها ريكور Dymythologizing والطريقة الثانية يمثلها كل من فرويد وماركس ونيتشه ، وهي التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة راقية لا يجب الوثوق بها ، بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى المحض وراءها Dynystification إن الرمز في هذه الحالة لا يشع عن المعنى بل يجمع وي طرح بدلا منه معنى راقيا . ومهمة التفسير هي إزالة المعنى الرائع السطحي وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح . لقد شككنا فرويد في الوعي باعتباره مستوى سطحي يحوي وراءه اللاوعي . وهو كل من ماركس ونيتشه الحقيقة الظاهرة باعتبارها راقية ووصفا سقا من الفكر بعضي عليها ويكشف عن ريقها (٣٤)

وهناك أدوات معوية أخرى تشير إلى علاقة لحدث اللعوى بالتكلم مثل استخدام صيغة المضارع للدلالة على «الآن» (٣٨) وإذا كان الحدث اللعوى ، والمضمة من ثم ، يشير إلى التكلم هناك معنى في الكلام يشير إلى المعنى عند التكلم ، ولكنه قد لا يتطابق معه

ينتقل ويكرر من مستوى الكلام إلى مستوى النص المكتوب ، الذي يعد - من الوجهة الحصارية - تثبيت Fixation للكلام ، أو تثبيتا للحدث اللعوى . وينتهي إلى أن النص المكتوب - وإن أشار إلى كاتبه كـ يشير للحدث اللعوى إلى التكلم - يحمل في حبه استقلالاً من حيث المعنى . هذا الاستقلال يحمل في حبه أهمية عظيمة بالنسبة للمرميوطيقا ، حيث يبدأ التفسير من نص معين هذا العالم من المعنى المستقل (٣٩)

وهكذا ينتهي ريكور إلى ربط النص بالكاتب ، ويؤكد في بعض الوقت استعماله من حيث المعنى . وتصبح مهمة المفسر هي التعداد إلى عدم النص وحل مستويات المعنى الكامنة فيه ، الظاهر والباطن ، الحرفي والمجازي ، المباشر وغير المباشر . وتتساوى عند ريكور - من الوجهة المرميوطيقية - المصوص الأدبية والأساطير والأحلام ، طالما أن هذين الأخيرين قد جسدا في شكل لغوي

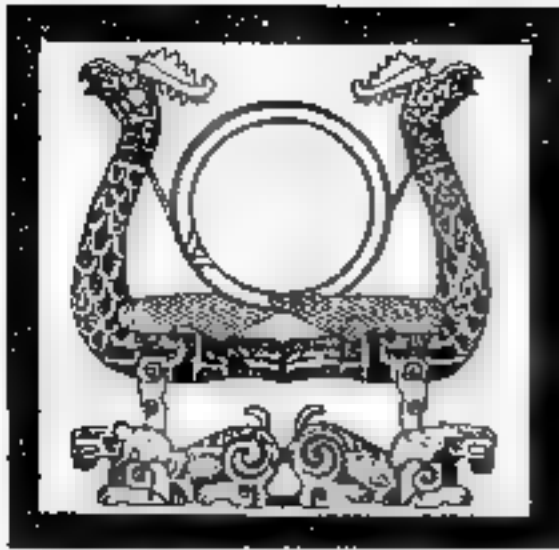
ومن تركيز ريكور على المعنى في الأساطير والأحلام يتجلى البائية على أساس أنها - في معناها من البنية - تعمل معضلة للمعنى الكامل وراء هذه الأساطير . ويستدل على ذلك بالتراث التلمودي العبري قائلا إن المسيح البتائي لا يستطيع الكشف عن معاني الرموز الموجودة في هذا التراث ، ويستطيع المرميوطيقا وحدها الكشف عن هذا المعنى باعتباره معنى تاريخيا . ويرد لبني شراوس بأن المعنى ليس هو الظاهرة الأساسية ، لأنه ظاهرة مشحونة Reducible غير ثابتة ، وأن اللامعنى كامن دائما خلف كل معنى والعكس ليس صحيحا (٤٠) ويقصد لبني شراوس بتحول المعنى وعدم ثباته أنه منغمض من عصر لعصر . وأن الباحث الخارجي Outsider ، بعكس ابن المجتمع Insider غير قادر على اكتشاف المعنى في الظاهرة ، ومن ثم فعليه البحث عن بيتها وصولا إلى النظام

وكان لهذا المنحصر على البنية أثره في ربط جولدمان بين المعنى والبنية ، فهو يقرر أن المعنى مسألة ضرورية في البنية ، ومن الواضح أننا حين نقول إن نشاط الإنسان له معنى نسلم أيضا أن هذا المعنى جزء من البنية . ومن الضروري الإشارة إلى أن جولدمان عدل من مفهوم البنية نفسها وربطها بالوعي الإنساني وليس الوعي الإنساني

الدلالة يدل فيها المعنى الحرفي والأولي والمباشر - بالإضافة إلى ذلك - على معنى ثانوي مجازي غير مباشر ، لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال المعنى الأول (٣٥) ومعنى ذلك أنه يتابع بولغان في إشارة الرمز شعافا عن معناه لباطن . إن المعنى الأول الظاهر والحرفي ليس دائما . ولكنه وسيلتنا الوحيدة للوصول إلى المعنى الباطن . وعلى هذا هدف التفسير وعاقبته ليس هو تخمين الرمز ، بل البقاء به . إن عملية التفسير تقوم ، على حل شفرة المعنى الباطن في المعنى الظاهر ، وفي كشف مستويات المعنى المتضمنة في المعنى الحرفي (٣٦)

إن عملية التفسير تنصب على المصوص اللغوية . وتقوم على تمثيل المعطيات اللغوية للنص ، ونكها تهدف إلى الكشف عن مستويات المعنى الباطن . وهذا يقودنا لمفهوم ريكور للدلالة اللغوية . ويرى ريكور الفهم البشري للغة على أساس أنها نظام معقد من العلاقات لا يدل على شيء خارجي فقد انتهت البسيطة لغويا يرى - ريكور - إلى أن حملت اللغة ترسسا دائما دائما . علما تشير فيه كل وحدة إلى وحدات أخرى داخل نفس النظام طفا لتتصل على بين التمارضات والخلافات المؤسسة للنظام لم تعد اللغة باختصار شكلا للحياة ، ولكنها جارت نظاما دائما على الاكتفاء الدائى للعلاقات الداخلية (٣٧) لقد ركزت البائية - في التحليل اللعوى - على اللغة Longe لا على الكلام Parole باعتبار أن اللغة تمثل النظام ، أما الكلام فيمثل حدثا لغويا . النظام يمثل الثبات والقبالية للفهم ، أما الحدث فهو فان ويستعصى على الفهم . ومن هذا المطلق يبدأ ريكور في تأسيس نظريته في المعنى . إن الحدث اللعوى يتجلى في الجملة Predication هذه الجملة ليست مجموع كلماتها ، ولكنها كيونة مستقلة . إنها قد تشير إلى الحدث اللعوى ولكن هذا الحدث لا يبقى ويبقى في الجملة . والعلاقة بين المعنى والحدث اللعوى علاقة جدلية . إن اللغة لا تتكلم ، ولكن الناس يتكلمون ، والحدث اللعوى يشير في جانب منه إلى التكلم ، وفي جانب منه إلى الكلام ، والعلاقة بينهما علاقة تأثير متبادل . إن التكلم يجار من بين الإشارات Signs المعوية واحدة دون أخرى . ويقع بها وبين الإشارة الأخرى التي يجارها أيضا علاقة . هذه العلاقة من صبح التكلم ، ويتجلى دور التكلم في اللغة في أمثلة عديدة يسوقها ريكور . إن الصبح «أنا» مثلا ليس مفهوما لغويا ، ولكنه يشير إلى التكلم في الحدث اللعوى ، ولا يمكن استبداله مثلا بقولنا «الذي يتكلم الآن» . ومع ذلك فإنه يكتب معنى جديدا في كل حدث لعوى يشير إلى التكلم في هذا الحدث الخاص





ديلي وجادامر - عند هيرش - أنها خطا بين محال الهرميوطيقا (نظرية التفسير) وبين محال النقد الأدبي

في هذا يطلق هيرش مع بيتي Bettl في ضرورة أن تركّز الهرميوطيقا محال دراستها على معنى النص وصولاً إلى تفسير موضوعي لا يتدخل فيه المفسر ليفرض رؤيته على النص . إن بيتي يريد أن يعيد الهرميوطيقا إلى مجاهها الطبيعي كما كانت عند شليرمacher في التركيز على فهم النصوص ويرى كل من بيتي وهيرش أن المنهج الفيلولوجي هو المنهج الأمثل لتفسير النصوص . وبعد الحدوث بين كل من بيتي وجادامر هو الصراع القائم في الفكر المعاصر في مجال الهرميوطيقا والذي يشهدنا إلى اتجاهين : اتجاه بيتي وهيرش في التركيز على النص والمؤلف ، واتجاه جادامر في البدء من موقف المفسر الراهن باعتبار هذا المؤلف (الوجودي) هو المؤسس للمعنى لأي فهم (٤٣) .

وهكذا بدأت الهرميوطيقا - عند شليرمacher - بالبحث عن القوانين والمعايير التي تؤدي إلى تفسير صحيح وانتهت - في تطورها الأخير - إلى وضع نظرية في تفسير النصوص الأدبية ولكنها بين البداية وتطورها المعاصر فتحت آفاقاً جديدة من النظر ، أهمها - في تقديرنا - ثقت الانتباه إلى دور المفسر ، أو المتلقي في تفسير العمل الأدبي والنص عموماً . وتعد الهرميوطيقا المحدلية عند جادامر بعد تعديلها من خلال منظور جنس مادي ، نقطة بدء أصيلة للنظر إلى علاقة المفسر بالنص لا في النصوص الأدبية ، ونظرية الأدب - صحت - بل في إعادة النظر في برنا الأدبي حول تفسير انقراض مد أقدم عصره وحتى الآن . ليري كيف اختلفت الرؤى . ومدى تأثير رؤية كل عصر من خلال ظروفه - للنص القرائي . ومن جانب آخر نستطيع أن نكشف عن موقف الاتجاهات المعاصرة من تفسير النص القرائي ، ويرى تعدد التفسيرات - في النص الأدبي والنص الأدبي معاً - على موقف المفسر من واقع المعاصر ، أما كان ادعاء الموضوعية الذي يدعيه هذا المفسر أم دال

عد جولدمان معارفاً لموقع الإنسان في طبقة محددة في مجتمع معين . إن الكاتب كما يراه جولدمان ذات متغيرة يتجلى فيها وعي الطفلة ، ولكن هذا الوعي يعبر عنه - في لغز - من خلال السيرة وليس في انفعال عنها (٤١)

وقد كان تركيز ريكور على استقلال المعنى في النص وتعدد مستوياته ، مع التسليم بعلاقته بمؤلفه ، أثره في نظريته في التفسير ، حيث أعقل علاقة المفسر بالنص ، واعتبر أن مهمة التفسير هي التماز إلى مستويات المعنى في النص بوسائل التحليل اللغوي . ومن الواضح أن ريكور كان يطلق من رد فعل للسانية ، حاول فيه أن يؤسس نظرية لتفسير النص تركّز اهتمامها على المعنى بدلاً من السيرة ، وكان هذا لغزوه مع الهرميوطيقا وبالتالي خلاصه مع جادامر الذي رفض فكرة المنهج واعتبر عملية الفهم - الهرميوطيقا - مسألة تتجاوز إطار المنهج

وتزايد عند هيرش نفخة الدفاع عن المؤلف في مواجهة إهماله لحساب التجربة الحية عند ديكتي ، أو تجربة الوجود عند هيدجر ، فو لحساب النص في النقد المعاصر . ويرى أن إهمال المؤلف نابع من تصور أن معنى العمل الأدبي يختلف من نافذ لنقد ، ومن عصر لعصر ، بل يختلف عند المؤلف نفسه من مرحلة لأخرى . ولكي يتغلب على هذه المعضلة يفهم تفرقة بين المعنى Meaning والمعنى Significance ، ويرى أن معنى النص الأدبي قد يفسد ، ولكن معناه ثابت . ويرى أن هناك هاتين منفصلتين متصلان محالين مختلفين . محال النقد الأدبي وعائنه الوصول إلى معنى النص الأدبي بالنسبة لعصر من العصور ، أما نظرية التفسير فهذه الوصول إلى معنى النص الأدبي . إن الثالث هو المعنى الذي يمكن الوصول إليه من خلال تحليل النص ، أما المتغير فهو المعنى . إن المعنى يقوم على أنواع من العلاقة بين النص والقارئ ، أما المعنى فهو قائم في العمل نفسه وحين نزع أن معنى النص قد تعبر بالنسبة لمؤلفه ، فإننا نقصد المعنى على أساس أن المؤلف - في هذه الحالة - تحول إلى قارئ ومن ثم تغيرت علاقته بالنص (٤٢)

وبهم هيرش - من جانب آخر - تفرقة بين المعنى لدى أراد المؤلف (المقصد) وبين المعنى الكامن في النص ، ولا يمتنا - في النص الأدبي - ما يعنيه المؤلف ، أو ما كان يقصده . أو ما أراد أن يعبر عنه وإما الذي يعينا بحق هو المعنى كما يعبر عنه النص . وهذا المعنى يمكن لوصول إليه من خلال فحص الاحتمالات المتعددة التي يمكن أن يعيها النص . ويجب على التفسير أو الهرميوطيقا أن تأخذ على عاتقها هذه المهمة ، وأن تترك محال معنى النص بالنسبة للقارئ أو للمفسر للمعد الأدبي إن خصاً

دار نطفة طلبة للطباعة والنشر

محمد ومجدي إبراهيم وشركاهم



أسستها أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨

١٨ ش كامل صديق - القاهرة

تقدم للمكتبة العربية خلاصة إنتاجها

في نواحي الفكر العربي والإسلامي

من التراث القديم

١ - الأسبقيات في معرفة الأصحاب

لاير عبد البر (١ مجلدات) - ١٦

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

لاير حيدر (٨ مجلدات) - ٣٠

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

للمبرد - ١٦

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

إبراهيم

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

مختصر الأستاذ أحمد محمد الجبالي

- مختصر وتراجم
- ١ - صاحب القراء مصعب بن عمير - للأستاذ أحمد السلام المبري ١٢٥٠
 - ٢ - حياة الصالحات المصالحات - للأستاذ عباس محمود النقاد ١٢٥٠
 - ٣ - نهر وادي النيل من هاني - للأستاذ عباس محمود النقاد ١٢٥٠
 - ٤ - الملاحق شهيد النصوص الإسلامية - للأستاذ أحمد عبد الباق سوري ١٥٠٠
 - ٥ - عمود من المعاني - للأستاذ عباس محمود النقاد ١٤٠٠

من الأدب والفن

- ١ - الحياة الأدبية في عصر الحروب - للدكتور أحمد أحمد مكي ١٢٥٠
- ٢ - السياسة في العصر الأموي - للدكتور أحمد المبري ١٥٠٠
- ٣ - النقد الأدبي عند العرب - للدكتور أحمد مكي ٢٢٥
- ٤ - النقد الأدبي الحديث - للدكتور أحمد مكي ٣٥٠٠
- ٥ - خواطر ثروت أبيظة - بطم الأستاذ ثروت أبيظة ١٩٠٠

إسلاميات

- ١ - سماحة الإسلام - للدكتور أحمد محمد المبري ٢٥٠
- ٢ - دراسات إسلامية - للأستاذ أحمد النوري انشال ١٢٥٠
- ٣ - مطلع التنوير في طوابع البيئة المحمدية - للأستاذ عباس محمود النقاد ١٢٥٠
- ٤ - الإسلام ظهوره وانتشاره في العالم - للأستاذ أحمد عبد القادر ١٢٥٠
- ٥ - التصوف الإسلامي المخلص - للأستاذ أحمد عبد القادر ١٢٥٠
- ٦ - ليل مكة - للأستاذ أحمد عبد القادر ١٢٥٠

الفن والفكر

- ١ - مختارة النظم - للأستاذ أحمد عبد القادر ٧٥٠
- ٢ - نخبة من طين مشرق - للأستاذ أحمد عبد القادر ١٠٠
- ٣ - عروش من ذهب وعلم - للأستاذ أحمد عبد القادر ١٢٥٠
- ٤ - دعوى أروى لكم نصي - للأستاذ أحمد عبد القادر ١٠٠
- ٥ - سياسة في الزمان - للأستاذ أحمد عبد القادر ١٥٠

لدار قائمة مطبوعات ترسل فور طلبها

إنتاجات

- ١ - المرأة في الإسلام
- ٢ - المرأة في القرآن
- ٣ - مبحث في الإسلام والاجتماع
- ٤ - علم الاجتماع
- ٥ - نشأة اللغة عند الإنسان والطفل

سياسة واقتصاد

- ١ - سياسة الاقتصاد المصرية
- ٢ - دراسة تحليلية واقتصادية على ضوء أحكام القانون المدني
- ٣ - للاستاذ أحمد عبد القادر ١٢٥٠
- ٤ - للاستاذ أحمد عبد القادر ١٢٥٠
- ٥ - للاستاذ أحمد عبد القادر ١٢٥٠

تربية وعلم نفس

- ١ - عوامل التربية
- ٢ - التربية في ضوء علم النفس
- ٣ - رداء الفهم
- ٤ - السحر والتنجيم
- ٥ - لاسمحاء النفس والنفس



قراءة في

نقاد نجيب محفوظ ملاحظات أولسية

□ جابر عصفور

لا أظن أديبا عربيا - في عصرنا الحاضر - شغل عقلنا الأدبي مثلاً شغله نجيب محفوظ . إن عالمه القصص - بحسباته المتعددة ، وعلاقاته المعقدة ، ورموزه المرواغة - يثير جدلاً لا يفتقر ، وي طرح مشكلات لا تُحَدُّ ، ويغذي جهداً نقدياً لا يتوقف في الكشف عن عناصر هذا العالم . ويقدّر ما بطلّ هذا العالم حملاً للمعنى ، مؤثراً للدلالة ، فإنه يثير عمليات لا تتوقف في التحليل والتفسير والشرح . وقد تعارضت هذه العمليات أو تشابهت على المستوى الإجمالي ، وقد اختلفت أو تتفق من حيث الغاية أو المنظور ، لكنها مثل - في النهاية - وضعا معقدا من التفسير والشروح والتأويلات ، أعنى وضعا يتطوى على التعقيد والتشعب والنقيض ، مثلما يتطوى على التضارب والتعارض والتناقض

مغموراً مغبوتاً مهملاً عامه حياته الأدبية دون سبب معلوم . ثم تصحب أمامه كل ميل المجد دفعة واحدة في السنوات الخمس الأخيرة دون سبب معلوم أيضاً ، مثل نجيب محفوظ . وما عرفت كاتباً رضى عنه الجمهور والوسط واليسار ، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين ، مثل

لقد تحدث لويس عوض - ذات مرة - عن «كودس النقاد» الذي يطلق كلاً أصداً نجيب محفوظ عملاً جليلاً ، فتندفع أنهار الأحاديث والمقالات تترى في الصحف والمجلات ، وعلى موجات الإذاعة . وقال لويس عوض : «ما عرفت كاتباً من الكتاب ظل

يجب محفوظ : عجيب محفوظ قد عدا في بلادنا مؤسسة أدبية أو فنية مستقرة . تشبه تلك المؤسسات الكثيرة التي تقرأ عنها ولعلك لا تعرف ما يجري بداخلها . وهي مع ذلك قائمة وشائعة ، وربما جاء الساج ، أو حتى « أ » . ليصفوها فيما يتفقون من معالم ههنا الحديثة ، والأعرب من هذا أن هذه المؤسسة التي هي عجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التي تستمد قوتها من الاعتراف الرسمي بحسب بل هي مؤسسة شعبية أيضا . يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار في القهوة وفي البيت وفي بودي المتأدين السطء .^(١١) ولقد قال لوبس عوصي ما قال في مارس ١٩٦٢ ، أني مد حوالي عشر من عما . لماذا يمكن أن يقال بعد هذه سنوب ؟ إن الكتابة ظلت مستمرة ، وظل الإعجاب قائما . وإن راحم هذا الإعجاب أصوات معارضة قد تزايدت حدة الإعجاب معها وتكاثفت طوال هذه السنوات . وما عني - الآن - نجد أنمانا أكثر من اثني عشر كتابا مطبوعا باللغة العربية - وحدها - من عجيب محفوظ وحده ، ماهيك عن عدد هائل من الكتب الأخرى التي تفرص لنقصة العربية ، أو الأدب العربي في عمومه ، كما نجد أكثر من عدد خاص بثلاث عالية الصوت واسعة الانتشار ، ومجموعة لا يسهان بها من رسائل الماجستير والدكتوراه في الجامعات ، ومقالات مساندة - لم تجمع في كتب - يصعب حصرها . (ولماذا لا تصيب ومجموعة من المسرحيات والخطبات الإذاعية والتعبيرية المعدة عن روايات عجب محفوظ ، أو قصصه القصيرة ، تقدم أكثر من منظور في تفسير نفس الكتاب ، ماهيك عن كتاب عن «عجيب محفوظ على الشاشة» ، وكتاب كامل لمس المؤلف - هاشم النحاس - عن «يوميات كليم» مأخوذ عن رواية «الفكرة الجديدة» . وإذا تجاوزنا ما هو مكتوب باللغة الأجنبية ، أو ما هو مترجم عنها - وما أكثره - بل ما أجدره باهتمام مستقل - وحصرنا اهتمامنا بما هو مكتوب بالعربية وحدها ، وجدنا - على المستوى الكلي والكلي معا - وضعا نقديا فريدا . لم يتكرر مع قاص عربي في العصر الحديث

نرى هل يرجع هذا الوضع الفريد إلى لون من النظرة الواحدة التي لا ترى في الرواية سوى عجيب محفوظ ، وفي المسرح سوى توفيق الحكيم ، وفي القصة القصيرة سوى يوسف إدريس ؟ قد يكون هذا سببا ، لكنه سبب جري تماما ، فما كتب عن توفيق الحكيم ، أو عن يوسف إدريس ، أو عنها معا ، لا يصل إلى ما كتب عن عجيب محفوظ من حيث الكم أو الكيف . وقد يقال إن عالم عجيب محفوظ قد أصبح سهلا موطأ لأكتاب ، خاصة بعد كثرة ما كتب عنه ، وهو وضع يغري الكثيرين بالكتابة عنه ، ومواصلة السير في طريق مجهد . ولكن لماذا كثرت الكتابة عن عالم عجيب محفوظ أصلا ؟ وهل أصبح سهلا حقا ؟ إن كثرة الكتابة قد لا تزيد العامي وصوحا ، بل لعلها - على عكس ما يصور - تزيد الواضع عموما ، ذلك لأن كل كتابة جديدة - وأعني كل «قراءة» جديدة حقا - بقدر ما تفك بعض معاني النص ونقص بعض مستويات لانتاس في شعراته ، تلفت الانتباه إلى معاني أخرى . وبومي إلى النماذج المختلفة ، فتدفع إلى كتابة جديدة ، وعلى هو يظل معه عالم عجب محفوظ - برغم كثرة ما كتب عنه - في حاجة إلى مزيد من الكشف ، وبالتالي المزيد من الكتابات والقراءة . وقد يقال إن السبب في هذا الوضع الفريد الذي نخله عالم

عجب محفوظ يرجع إلى عمومه . ولكن ماذا عن شعر أدونيس مثلا ؟ أليس «مفرد نصيبه الجمع» أعمق من أشد قصص عجيب محفوظ عموما ، أعني تلك القصص التي وصفت - ذات مرة - بأنها «أحاج وألغاز» ؟ . فهل كتب عن «أدونيس» عشر ما كتب عن عجيب محفوظ ؟

وقد يقال إن عالم عجيب محفوظ عالم بالغ العمق في تعدد مستوياته وتعدد محاوره ، إذ يجمع بين القصص التاريخي والقصص الواقعي . ويضم الرمز الخولي الذي يتحلل النعمة السائلة لعمل واقعي مع الرموز التي الذي تعدد دلالاته عندما يسطر على بروايه - مقصود أو غير مقصود - تصوير ، أو يتوحد دلالته فيصبح الرمز تحيلا حاديا Allegory يضاف إلى ذلك ما يقال من أن هذا العالم يضم بين جبهاته مختلف المدارس والانحازات ، من واقعية نقدية إلى واقعية وجودية إلى واقعية اشتراكية ، ماهيك عن الطبيعية والسيبرالية والعش . وكل ما شئت من أسماء وأوصاف . وكأن العالم الروائي لعجيب محفوظ «منصف» بكل ما عرفته القصة من مذاهب وانحازات ، و«معمل اختبار» لكل ما عرفه النقد من مذاهب وانحازات ، ابتداء من «التاريخية» ونهاية به «السيبرية» .

وقد يقال - لو تجاوزنا هذا الجانب الشامل - إن أنطون عالم عجيب محفوظ يمثلون قطاعات المجتمع المصري وشخصياته - في تطورها وتغيرها - منذ ثورة ١٩١٩ حتى عصر الانفتاح ، وإن هؤلاء الأنطون يعكسون سعيها إلى الانفصال ، ورغبة في الخلاص من الماضي ، وإن احتجاجهم الحار للتحسين ، الحاد بلا هوادة في كثير من الأحيان ، إنما يعكس الجراءة في محاولة الوصول إلى الجذور . والإخلاص في الكشف عن السبب الحقيقي للأساة المجتمع المصري . وكان هؤلاء الأنطال - عندما يجتمعون في عالم روائي واحد - يقدمون للمجتمع مرآة خلاقة ، فیری فيها المجتمع صورته الحقيقية ، فیری فيها «المستقبل الواحد» وراء نماذج الحاضر المتغير والماضي المتسرع إلى المجهول^(١٢)

وقد يقال - كدع من التحصيل للتبرير السابق - إن عدم عجب محفوظ يعكس الظروف المتنافسة والمتعددة . والتأثيرات الاجتماعية والتقاليد التاريخية ، التي ساهمت كلها في تحديد هوية بناء «لبرجورية الصغيرة»^(١٣) . وصفت أزمة طلائعها في الانتشاء ، وبالتالي تبدد وتناقصها في حل قصص «الحرية» و«العدل» ، دون أن تتحلل هذه الطلائع من حلم «الثورة الأبدية» . وما أكثر الاستشهاد - في هذا المجال - بمباراة كمال عبد الجواد (السكرية) التي تقول : «أني أؤمن بالحياة والناس وأرى نفسي ملزما باتباع مثلهم العليا مادمت أعتقد الحق ، إذ الكووس عن ذلك حين وهروب» . كما أني نفسي مرما بالثورة على مثلهم ما اعتدت أنها ماطل إذ الكووس عن ذلك حياة . وهذا هو معنى الثورة الأدبية . وما أكثر الوحيد بين كمال عبد الجواد وعجب محفوظ . وهو الوحيد ببعض - صراحة أو صمما - في الحديث عن عجب محفوظ ، ما عماره من فاق أقرانه «وعنا حقيقة الظروف الحصارية والتاريخية ، وطبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية في المجتمع المصري»^(١٤)

وقد يقال - من حيث يحيد انشغاف الفكرى - إن عالم محب محفوظ ينطوى على « رؤية » وسطية - وعنى أمة وسط - وقد يقال - في هذا الاتجاه - إن عالمه ينطوى على « توسعة » فكرية - يمكن أن نتحدث إليها كل طوائف الفكر المتصارعة في الوطن العربى - ومن الممكن في هذا الاتجاه - أن نستخرج ما يقوله « جعفر الراوى » في « قلب الليل » عن مشروعه الفكرى الذى يقوم على أسس ثلاثة - أساس فلسفى - ومذهب جماعى - وأسبغ فى الحكم - حيث يصح المشروع قاعدة بعدم سياسى - هو « بروت الشريعة الإسلام والتوراة العبرية والتوراة شيعية » * . مثل هذا المشروع - لو كان حتما هو ما يشير إليه عالم نجيب محفوظ - قد يجعل من الكاتب الذى « رضى عنه النخب والوسط واليسار » ورضى عنه القدم والحديث ومن هم بين يمينه - كما يقول لويس عوض - « يعطى المشروع كل صانعة بعض ما سوى - فعربيا يقول العالم الرأى - والإصحاب به - نعلمها توجهه - شيئا فشيئا - إلى موقفه » . على أن مثل هذا التبرير - لو صح - يصح مهادا للدواعى المتعارضة والمتصادمة وراء تدخل النقاد إلى عالم نجيب محفوظ - ويبرز محاولات بعضهم - المتكررة - في السيطرة على هذا العالم - أو انصافه في « أنظمة » أو « أنظمة » فكرية محددة - ورغم ما في هذا التبرير من بحر - برأى إلا أنه يحتزل عالم نجيب محفوظ ويخوله إلى « وثيقة فكرية » من ناحية - ويشير السؤال عن صحة هذا الإعجاب المصحح عليه بين طوائف « النخب والوسط واليسار » من ناحية أخرى

إن استجابات النقاد لعالم نجيب محفوظ استجابات بالغة التعاطف وقرب وصف إلى تشخيصها - الأولى - هو « القوضى كالتى » يجمع فيها كل شيء - ويجوز فيها أى شيء - ويريد من حدة هذه « القوضى » أن استجابة الناقد الواحد لتراوح - غير مرة - بين تقييد لا يجمعها وما يمكن أن يعود إلى لويس عوض - مرة أخرى - لراه يقول - « نجيب محفوظ عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب كلما قرأته غلا الدم في عروفي ووددت لو أنى أصكرك صكا شديدا » . ونجيب محفوظ في الوقت نفسه هو عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب كلما قرأته عشت ربما بين أمجاد الإنسان - وقالت نفسى : ليس لي بعد هذا الفن - ولا مرتقى فوق هذه القمم الشاهقة » .^{١١} إن استجابة الناقد في هذا الساق - استجابة واضحة التناقض بين طرفيها - إذ تنطوى على لإعجاب والسلب معا ، مثلا تنطوى على الإعجاب والمور .

نرى هل يرتفع نجيب محفوظ إلى مصاف الكتاب العظيم - عند لويس عوض - لأنه يشبع بعض تصورات الناقد القومية عن الفن - أو برضى مثلا للحمة المتميزة^{١٢} وهل يستحق نجيب محفوظ فيستحق « الصلح » - وما أشمل الكلمة ! - لأنه أحل بهذه التصورات - وأحظ لإشاعات التى تنوعها الناقد ؟ إن الأمر ممكن - ولكن الأكثر أهمية أن نلاحظ أن عدم الكاتب الواحد لا يتل - لدى الناقد الواحد - مثلاً متجانس لاستجابة محدده - بل مصدر واحد لاستجابات متناقضة - يحيط معها الناقد بين تقييدى في تقييد لا يريم - أنه - في مستوى من مستواه - تندب « صابر » بين « إمام » و « كريمة » في « الطريق » - و - في مستوى آخر - تندب « كمال عبد الحواد » بين

قريبه « أحمد شوكت » و « عبد المنعم شوكت » في « السكرية » ولكن أيا كان هذا التندب فهو مظهر مهم لا يهراق نقاد نجيب محفوظ في رحلة عنهم عن معنى لعالم نجيب محفوظ الرأى - أو معنى - على السواء

إن « الطريق » إلى « عالم » نجيب محفوظ ليس واحدا في كل حال ، ولا تظله - دائما - عبارات الإعجاب والود - فما أكثر المراك والباحث - وما أكثر النور من وعاء هذا الطريق ، وما أكثر التشكيك في حدود الرحلة ، بل لن يخلو الأمر من لسان تصب في غير موضع ومع ذلك فالطريق يعرى العائرين ، ويجذب - أكثر فأكثر - الباحثين عن المعنى ، فتتحول وعورته إلى احتيار لابد منه للوصول إلى حقيقة هذا العالم المرواغ مرواغ حقيقة « رعبلاوى » و « الجلاوى » و « سيد الرحبى » - ولا عجب لو تدخل « المناخ السياسى » - في أثناء الرحلة - وساهم في توجيهها بالإيجاب مرة والسلب مرات - وطبيعى - ولأمر كذلك - أن يردحهم هذا الطريق إلى حقيقة عالم نجيب محفوظ - ويختلط به الخائل بالابل - فيجتمع الباحثون عن متعة الرحلة ذاتها مع الباحثين عن « رؤيا » تخلق بهم إلى المطلق المتعال في نهاية « الطريق » أو عن « رؤية » تفودهم إلى « موقف » من الحياة ، أو المجتمع ، أو الواقع - ومع ذلك كله ، أو نسب ذلك كله - لن ينجو الأمر - في هذا الطريق - من بعض الفصوليين وعشاق المرحام

لكن هذا المرحام كله لن يشكل - قط - « كورس » واحد - و عدما إلى تشيقات لويس عوض - إن « كورس النقد » - إن وجد أصلا - حصص لتوجيه مؤحد بحكم الأدب والإشاد - بتقدير عن « الكورس » أصوات متخاربة - وإن جد مثل هذا تعاوت عند نقد نجيب محفوظ - إن صوت محمد مندور - مثلا - لن يسجم مع صوت عبد العظيم أبس - وإن تحدث كلاهما عن « لبرجورية الصغيرة » أو « الرحاوى الصغيرة » فالعاطف مائل في موقف مندور من هذه الطفة التى « تغمط بالكثير من أسنى لمصائل الإنسانية » التى يأتى في فنها تظنيس الأسرة والتصحبة في سبيلها^{١٣} - والريرة في التندب والإيمان بعب الدور القيادى مانلا في موقف عبد العظيم أبس وبندر ما يمتح مندور من مقولات جوستاف لانسون يمتح عبد العظيم أبس من مقولات مغابرة تحتلط فيها كريسفور كودويل بروحية جاردوى^{١٤} - يضاف إلى ذلك أن صوت مندور لن يسجم - تمام - مع لويس عوض ، وإن اقترب منه خوفا - وكلا الفصوليين لن يتوفق - سهوله - مع صوت جوى حتى الباحث عن الإنسان في المكان من وراء الأثر - والذى يحاول تفسير إحساسه بهذا الفنان الذى يكتشفه - ولن يسجم هذا الأصوات مع محمود أمين العالم (وما بعد لقاى بين دحاح صوته « الثقافة المصرية » - ١٩٥٥ - وفي مقدمه « الأنهار » أو « قصص واقعية » أو تدليل « أنوار من القصة المصرية » - ١٩٥٦ - وبين درحات نفس الصوت في « ملامات في عام نجيب محفوظ » - ١٩٧٠) وما أبعد هذه الأصوات - مجتمعة - عن صوت سيد قطب (أول من كتب عن نجيب محفوظ - ولفظ إليه الأقطار - بل دخل بسب « كعاج طلبة » في معركة مع صلاح دهنى - في مجلة « الرسالة » - ١٤ ، ١٥ ، ١٩٤٦) - أو صوت أحمد عاس صالح (وثوابته

ومعتبرته لافتة فيه كتبه عن « لسررب » - في « الأدب المصري » -
 ١٩٥١ - وما كتبه عن نجيب محفوظ - عموماً - في « الشعب » -
 ١٩٥٩ - (والكاتب ١٩٦٦) وما أبعد الفرق بين مفهوم أنور المعداوي
 (نال من عزف نجيب محفوظ تعريفاً لافتاً) عن « الأدباء النصفي »
 ومفهوم رشاد شدي عن « المعادل الموضوعي » وما أبعد رشاد شدي -
 بدو - عن نظيمه الريات - (ومن مفارقات اللافتة أن ترجم الثانية
 أنور مجموعته متكاملة إلى التعريب لثابت س - إنيوت - لكنها تسمى
 معولات بوكش في تحليل بين لا يكف الأول عن الحدث عن
 « المعادل الموضوعي » لكنه يساهم عند التطبيق - ومن الممكن أن
 نصيب إلى هذه الأسماء أسماء أخرى لنقاد في مصر ، لكن الأسماء بالغة
 الكثرة . بحيث يحيل للمرء معها أنه لم يوجد ناقد لم يكتب عن نجيب
 محفوظ في مصر^(١) . وإذا وسعنا الدائرة لتشمل الوطن العربي رادت
 لأصوات تدمر ، واحتق « الكورس » ، تماماً - ونحول « الطريق » إلى
 عام جيب محفوظ كما تحول الكائنات فيصبح « حكاية ملا بداية ولا
 نهاية » و « وياحه » - به - حصار - هذا الوصف المعقد من التفسير والشرح
 ولتأويلات ، وهو وصح يتطوى - كما أشرت - على مفارقات لافتة منذ
 ابدية . فينقسم بالتعدد والتشعب والمعنى ، مثلاً ينقسم بالتصارب والتعارض
 والتناقض

- ٢ -

ومها يكن من أمر هذا الوصف المعقد فإنه يقدم « حالة نموذجية »
 ندرس « المربوطات الأدبية » ، مثلاً يقدم مادة غنية للتأويل بمعايير
 الدرس النقدي ، وأخيراً ما يطلق عليه اسم « نقد النقد » كتحليل أو
 ينطق عليه اسم « ما بعد النقد » حيناً آخر

وإذا كانت « المربوطات » تترادف - في عمومها - « نظرية
 لقواعد التي تحكم التأويل » فتحكم تفسير نص بعينه من النصوص ،
 أو مجموعة من العلامات يمكن النظر إليها باعتبارها نصاً^(٢) فإن
 « المربوطات الأدبية » هي نظرية القواعد التي تحكم عملية فك شفرة
 نص الأدبي ، باعتبارها عملية تبدأ من المعنى الظاهر للنص (أو
 « المعنى الأول » - بلغة عبد القاهر الجرجاني) لتنتهي إلى المعنى الباطن
 (أو الكامن ، أو النصي ، أو « المعنى الثاني » - بلغة عبد القاهر
 الجرجاني أيضاً) أو باعتبارها - في فهم آخر لها - عملية تحليل
 المستويات المتصارعة في « النص الأدبي » ، بهدف الوصول إلى
 « النظام » الذي يحكم بيته ، بما يعنى - بالضرورة - إلى معانيه
 لوسائل الإجرائية للتحليل ، وما يصحبها من معولات معبره أو
 شارحة ، وما يوجهها من مهام فنية ، لدى الناقد ، وعن « النص
 مقروء » وعلاجه بالتأويل « النقدي » .

أما « نقد النقد » أو « ما بعد النقد »^(٣) Meta-criticism إذا
 شكك لدقة - فإنه متصل بالمربوطات ، وإن تميز عنها ، إذ أنه بمثابة
 دائرة المراجعة في الشط المرابط بالأدب ، وإذا كان هذا الشط يقوم -
 في حابه الأول - على العمل الأدبي ، باعتباره « حولا » بشر أو لا
 بشر - إلى الواقع الفعلي ، ويقولون - أو لا يقولون - شيئاً عنه ، فإن هذا
 الشط يكمله - في جانبه الثاني - قول الناقد (المعاد) الذي يشير إلى

العمل الأدبي مباشرة ، ونصده « أقول » عنه ، ويتم هذا الشط
 من ناحية ثالثة - « ما بعد النقد » ، وهو حيز حر عن نقد - بدو -
 حول مراجعة « القول النقدي » ذاته ، ومحصاه - وعنى مرجعه
 مصطلحات النقد ، وبنية المنطقية ، ومبادئه الأساسية ومفاهيمه
 التصيرية ، وأدواته الإجرائية

إن نقد نجيب محفوظ - من حيث تفقده وتضاربه - يطرح حالة
 نموذجية للدراسة المربوطية والمراجعات ما بعد النقد ، ذلك لأنه نقد
 يتطوى على صراع واضح بين التفسير والتأويلات من ناحية ، ليشير
 مشكل القواعد التي تحكم تفسير نصوص نجيب محفوظ وتوجه
 تأويلاتها ، كما أنه نقد يتطوى على تضارب لافت في « الأقوال » من
 ناحية ثانية ، فيدفع إلى مراجعة هذه الأقوال ، واختبار سلامة
 توصيلها

لنقل - لمزيد من التوضيح - إن نصوص نجيب محفوظ (أعماله
 القصصية) تقول - بطريقة الخاصة - شيئاً ما عن عالم ما - نصدر عنه
 لنعود إليه - عندئذ يأتي الناقد ليتحدث عن هذه النصوص وشكل
 عنها ، أي « يقول » شيئاً عن « قولها » ، وقد يرددها ناقد إلى عالم بعينه ،
 ويردها ثانياً إلى عالم محاور ، ويتعالى بها ثالث عن أي عالم - فيعنفها عن
 ذاتها - بأفيا أي إشارة بها إلى خارجها كل هؤلاء سدد - في أسبانية -
 بقرائن لشيء عن « قول » هذه النصوص ، فلغايرة بينهم مغايرة بين
 « أقوال » متعددة عن « قول » واحد ، وما دما دخلنا في إطار تعبيرة
 والتعدد فقد دخلنا في إطار التناحر بين « أقوال » عن نص القول ، مما
 يستلزم المراجعة

والمراجعة - هنا - تقوم - في جانب منها - على التأمل الذي قد
 يكشف أنظمة تحجب تحول هذا التناحر ، الذي قد يتأني على الفهم ، إلى
 شيء قابل للفهم ، والمراجعة - هنا - تقوم - في جانب آخر - على تأمل
 علاقات كل نظام على حدة ، واكتشاف عناصره ، مثلاً تقوم على تأمل
 تقاربه أو تباعده عن غيره من الأنظمة ، وتقوم المراجعة - في جانب
 ثالث - على مدى ملاحظة قرب هذه الأنظمة التي تنتمي إليها الأقوال
 النقدية أو بعدها عن نصوص نجيب محفوظ ذاتها ، ولكن هذه المراجعة
 الأخيرة لا يمكن أن تتم إلا إذا تعاملنا مع نصوص نجيب محفوظ نفسها
 باعتبارها نظاماً آخر مستقلاً عن الأنظمة النقدية ، وقد تلمح هذه
 المراجعة - منذ الوهلة الأولى - أن الكلمة الواحدة في القول النقدي -
 وأقصد المصطلح - تسمى دلالتين مختلفتين تماماً ، بحيث لا يمكن فهم أي
 منها في ذاتها دون ردها إلى سياقها ، وبالتالي ملاحظة أن لكلمة
 الواحدة - أو المصطلح الواحد - يمكن أن تتحول إلى عنصرين
 متضادين من عناصر نظامين مختلفين .

قد يأتي ناقد - مثل إدوار الخراط - وحدثنا قائلاً : « في نجيب
 محفوظ ليس أساساً بالفس الواقعي » وإن شخصياته - وخاصة الأعداء
 والآباء والأمهات - هي « أعماط رئيسية تائتة من الأعماط الإنسانية
 الكبرى » ، لأنها « تتجاوز كل مدارات الواقع »^(٤) وقد يؤكد لنا
 ناقد آخر - مثل محمود أمين العالم - أن في نجيب محفوظ - على العكس
 من ذلك - مشدود إلى هذه المدارات الواقعية أكثر مما تصور - وإن

شخصياته تمثل «الأعاط الاجتماعية الناضجة» (١٣) ، حيث تخرج
السيات النفسية الفردية بعمليات التطور الاجتماعي والعكسي عند
حد أقصى إزاء وضع من التعارض في «الأقوال» النقدية عن نفس
«القول» الأدبي ، وعليها أن تأمل - أولاً - للمصطلح ، حيث نلاحظ أن
كلا الناقلين يستخدم «النقط» ليدل به على شيء مغاير للآخر تماماً
(ومن المهم أن نلاحظ أن كليهما يستخدم نفس المصطلح مقروناً بـ
«النقطة» باعتبارهما مترادفين في غير مرة)

إن «النقط» - عند محمود أمين العالم - يرجعنا إلى مفهوم ال-
Type وهو مفهوم تأسيسي في سياق النقد «الواقعي» (١٤) على عكس
ما يدل عليه مفهوم النقط عند - إدوار الخراط - الذي يتحول إلى مفهوم
تأسيسي «معارض» في سياق النقد «الأسطوري» ، حيث يلعب المصطلح
Archetype دوراً بالغ الأهمية ، مما يتعلق بمعنى هذا النقد وراء
تحليلات متعبرة تصور إنسانية كلية ، هي أقرب إلى الرموز المتطورة في
اللاشعور الشري الحمسي (١٥) ومن الممكن أن نرد الصراع لدى
ينظري عليه التعارض بين الدلالات المتعارفتين ، في داخل نفس
المصطلح ، إلى الصراع الذي يشأ بين النظامين اللذين يؤدي المصطلح
في كل منهما دوراً مغايراً ، ومن الممكن أن نرد هذا التعارض - إذا شئت
التبسيط الساذج - إلى عدم دقة استخدام المصطلح ، فنقول إن الناقلين
يترجمان كلمتين أجبيتين بكلمة واحدة لسوء الحظ ، لكننا - في الحدين -
نترك الحاحاً إلى وجود دائرة للمراجعة ، نفتقدها في نشاطنا النقدي ،
وهي دائرة ما بعد النقد والمربوطيناً على السواء

(إذا تجاوزنا «المصطلح» إلى الحكم القيمي الموحب لدى ينظري
عليه تحقق «النقط» بدلالاته المتعارفتين عند نجيب محفوظ كص ،
أمكن لنا أن نطرح مجموعة من الأسئلة عن الكيفية التي تجاور بها من
نجيب محفوظ - عند إدوار الخراط - «مدارات الواقع» ، وعن لكيفية
التي تنصق بها نفس النص - عند العالم - بهذه المدارات ، وبالتالي عن
إيجاب القيمة في الحالة الأولى وإيجابها - في نفس الوقت - في الحالة
الثانية . (ولاشك أن انقلاب وجهي التصور القيمي للمصطلح سيؤدي
إلى نوع القيمة ذاتها عند كلا الناقلين ، بمعنى أن محمود العالم المتمسك
بمقولات علم الجمال الماركسي ، لن يقللها يتباعد عن مدارات الواقع
ليعرض في «مور اللاشعور الحمسي الشعائرية» ، فذلك «الغريب» للواقع
و«الاعتدال» عن «الواقعية» ، كما أن إدوار الخراط سوف ينظر شديداً -
لو صبح مهمل له كناقده - إلى أي من ينصق بالواقع ، دون أن يشع -
عنده - الترق إلى «الليتاواقعية»)

إن مثل هذه الأسئلة تقودنا - بداية - إلى العناصر المكونة لنظامين
مغايرين للأقوال النقدية عند كلا الناقلين ، فتمتص السبيل - أمامنا -
إلى اختيار هذين النظامين في مستوياتهما التطبيقية ، كما يجب مراجع
الشواهد التي دعم بها كلا الناقلين الحركة للتعاكس لنفس النص حول
«مدارات الواقع» . ونقدر ما تعرض - في هذا المجال - لسلامة أبناء
المنطق لمادى الناقلين بمنبر تماسك هذه المادى من حيث قدرتها على
التجاسس في نظام يمس كل العناصر - أو أغلب العناصر - في نصوص
نجيب محفوظ . وهكذا نحضر مفهوم إدوار الخراط عن «النقط» الذي
يحمل بعض مقولات يوح وقرير وخوروب وراي ، ونحضر مفهوم



محمود العالم عن الخط الذي تراكب فيه أفكار تبدأ من إنجلترا لتنتهي بجورج بوكاش عن «الانعكاس» ، وذلك لتري إلى أي مدى أحكم مفهوم عند كل منهما إحصائيا يصلح معه لأن يكون أداة نقدية حاسمة . وعندئذ يطرح أسئلة أخرى من قبيل : هل يصلح الخط كأداة نقدية عامة ، أم يقتصر بحدسه على بعض الأعمال دون بعضها ؟ ولماذا يكون وجود «الخط» - أصلا - سببا في الحكم بالقيمة ؟ وهل يقتصر الأمر - عندئذ - على الخط وحده أم لابد أن تتحقق معه العناصر الأخرى المكونة لنظام النقد ؟ ونعكس أن نصيب أسئلة أخرى عن العلة التي جعلت إدار الخراط يدرك - في نفس القول - شيئا مغايراً لما أدركه محمود العالم ؟ وإذا كان كلاهما يعول على النقد الأوربي ، فلماذا يختار العالم - أساسا - معاهم النقد «الواقعي» ويختار إدار الخراط معاهم النقد «الأسطوري» ؟ هل يرجع الأمر إلى اختلاف المزاج ، أو التكبر ، النفاق ، أو المسطور الاجتماعي ، وبالتالي الوضع وللوقت الطبقين عند الناقدين ؟ وإذا تركنا الناقدين وعدنا إلى علاقة «أقوالها» بنصوص نجيب محفوظ نفسها ، فمن الممكن أن نتساءل : هل يرتد التعارض المكاس بين طرفي الخط - كمصدر تكويني - إلى نظامي الناقدين أم أن نظام القول الأدبي نفسه - بنصوص نجيب محفوظ - هو الذي يعزى مثل هذا التعارض في القول النقدي ويشجع عليه ؟ ومع ذلك فأى القولين ينقذين أقرب إلى القول الأدبي أو النص ؟

- ٣ -

وإذا تجررنا هذا كله إلى ملاحظة أن «قول» إدار الخراط بعد صوتا خافتا ، شبه متوحد ، في السبيلات ، فإننا لابد أن نتساءل عن المبرر الذي جعل صوت «القول» - عند إدار - دعم تطوره له وإدخاله عليه (ولندكر - مثلاً - دراسة اللافتة بين «سماوراء» الواقعية» - في أعمال يحيى الطاهر عبد الله - يطفوسها الأسطورية وعمود الحد النقضي والموت المتجسد أنثروبومورفيا) يأخذ هذا الصدى لحظات والنوايا . وعندئذ نجد أنفسنا على حافة صراع الأيديولوجيات - بأكثر أشكده عمق وتنصحا في نفس الوقت - الذي ينعكس على صراع «الأقوال النقدية» حول «الأقوال الأدبية» ؟ بل يتجاوز صراع «الأقوال النقدية» - بما يمكنه - مع الصراع الداني بين المستويات الدخيلة للأقوال الأدبية ، أي نصوص نجيب محفوظ ، إذ لاشك في أن هذه النصوص ليست وحيدة المستوى ، أو ساكنة العلاقات ، بل هي أعمال تتعدد محاورها وتتصارع مستوياتها .

ولا شك أن الكثير من مثل هذه الأسئلة بطرحه الناقد على نفسه - صحت أو صراحة - قبل أن يلقى بأقواله حول العمل الأدبي . ولكن مادام هذا الناقد قد أتى أقواله . ومادامت أقواله - من حيث علاقاتها بغيرها - تتعارض وتتصاد وتتناقض ، مثلاً تتحاو وتتناقض بل تتداخل ، فإنها لابد أن تلمحس ، ولابد أن تُراجع

ولي نجد - حالة « أكثر إلحاحاً على المراجعة من أقوال التعاد حول نجيب محفوظ . ذلك لأنه ما من مرة أصدر هذا الروائي عملاً من الأعمال إلا وبالت الدراسات والتعليقات ، وما من مرة خلق هذا الروائي عملاً إلا وبعدها التعليقات والتأويلات ، وعلى نحو يتحول معه العمل والرمز إلى ساحة يتنازعها نقد ، تشبه - في غير حالة - بإحوة أعداء - وليست مهمه من يقوم بهذه المراجعة سهلة ؟ إذ لا ينبغي أن

تقتصر دور «الأب ياناروس» - في رواية «الإخوة الأعداء» - لكارتار اكيس - فيطول التوفيق بين «ماركس» و«المسيح» ومن الأفضل له أن لا يرتدى ثياب القصاص ، ليدرس هذا أو يرى ذلك إن عليه - أساساً - أن يكشف «عناصر تكوينية» تصنع علاقاتها «أنظمة» لهذه «النصوص» البادية في دكان الأقرب لنقدية (دون حلت هذه المراجعة من التصريح بموقف فإنها لابد أن تطوى - بهذه - على موقف مما راجع ، وبالإنهاوت المراجعة نفسها تحت أوهام وصية حاضرة ، أو بحرية رائحة) . وأياً كانت نتيجة هذه المراجعة - وإذا أطرح هذا ملاحظات أولية تمهد لها محاسب - فإنها لابد أن تعيد - في نظم عمليات قراءة النص الأدبي ، كما لابد أن تلفت إلى أهمية البحث عن معايير حاسمة في احتراز سلامة التفسير ، ونعاسك التأويل ، ومعقولة الشرح . (ناهيك عن تحديد الفروق الحاسمة بين المصطلحات وتقليص حوصها الظاهرة) . وبغض ما تعيد هذه المراجعة في تعميق عمليات القراءة وتطويرها فإنها ستكشف - من خلال حالة تجريبية محددة - عن الأنظمة المتصارعة ، التي بشكل جماعها ما يسمى «لقد العربي المعاصر» ، مثلاً تكشف عن «المدارات الأساسية» التي يتحرك حولها الناقد العربي للمعاصر ، فتحكم «أقواله» ، وتوجهه تفسيره لقول الأدبي ، فتحكم بشكل غير راجع في تأويله للنص الأدبي .

لنقل إن عالم نجيب محفوظ يتكون - على المستوى التحريبي - من مجموعة من النصوص ، هي - في النهاية - كتاباته الروائية أو مجموعاته القصصية . ومنها تعددت هذه النصوص فإنها تشكل سياقاً دالاً . نصنع مجموعة من العلاقات بين عناصر تكوينية ، تتدخل النصوص جميعاً ، إلى درجة تجعل منها نصاً واحداً كلياً ، ينتمى بنوع من الانظام الداني ، لا يتعارض مع التنوع الذي يمثله تعدد مستويات النصوص الخزنية ذاتها . ولا ينفي هذا الانظام الداني لشكالات الصراع بين العناصر لتكوينه للسياق الدال في كليته ، ولا يتناقض - في النهاية - مع التجليات الظاهرة للنصوص الخزنية ذاتها

ولاشك - من هذا المنظور - أن «النص والكلام» تتحاو مع «الكرك» مثلاً يتحاو كلاهما مع «القاهرة الجديدة» أو «عش الأندلس» ، بل يتدرج الجميع في شبكة واحدة من العلاقات تصل ما بين هذه النصوص ونصوص أخرى غيرها ، مثل «لثالية» أو «كصاح طيبة» أو «أولاد حارتنا» . إن العارف بين هذه النصوص ليس «عريف الحدرى الذي يقلنا من «كلية منتظمة» ذات إلى «كلية» أخرى ينطوى على انظام منقوص ، وإنما العارف بين تجليات متعددة لنفس نكته . التي تحرك عناصرها داخل «نظام» واحد . لا يقتضى على الكلية المتميزة لكل الأعمال . وإذا أردنا تشبهاً بستمده من بعض إبحارات النحو المعاصر قلنا إن النصوص الأدبية المتعددة لنجيب محفوظ إنما هي أسية سطحية ترتد إلى بنية عميقة واحدة تحكمها ، فتجمل من النصوص الخزنية نصاً واحداً ، ينطوى على نظام منتظم ذاتياً

ويشعر بعض نقاد نجيب محفوظ بوجود مثل هذا «الانظام» فيطلقون على ما يشعرون به أسماء متعددة ، من مثل «رؤية نجيب

محفوظ « أو رؤيا نجيب محفوظ » . مثلاً يطلقون عليه « عالم نجيب محفوظ » أو « العالم الروائي » ، أو أي اسم آخر . وقد يعرف بعضهم التسمية بصفات إيجابية أو سلبية . وقد يوغل بعضهم في لغة الاستعارة والتشبيه فيحدث عن « المهار الفنى » ، أو عن « وحدة الإيقاع » ، و عن « الملامح الأساسية » ، أو « الهياكل الثابتة » . ولكن أياً كانت النسبة - أو الصفة - أو الاستعارة والتشبيه - فإنها توحى بإدراك نوع من « النظام الدائى » هو علة لكليةصوص نجيب محفوظ أو بينا السحنة . بل إن سماتهم المتكررة - في هذا المجال - التى تعمل على مجالات متنوعة (المهارة - واللمح - والرسم - والموسيقى - والشعر) ليست سوى محاولة لا تقتصر هذا « النظام » الماروغ من وراء سطح صصوص المتنوعة . وبذلك يتجاوب « المهار » - دلاليًا - مع « وحدة الإيقاع » . يؤكد كلاهما « ملامح أساسية » و « هياكل ثابتة » . هى بمثابة عناصر تكوينية لكل يتكون من علاقات . هذا « الكل » هو « العالم الروائي » ، أو ما يطوى عليه هذا « العالم » من « رؤية » و « رؤيا » . ورغم أن الفارق بين الكلمتين الأخيرتين قارق في تصور العباد لطبيعة العناصر التى يتكون من علاقاتها « عالم نجيب محفوظ » - (بد « الرؤية » تفردنا إلى « الواقع » ونصننا على صغاف « الواقعية » على حرم ما تنجس - مثلاً - في كتاب عبد المحسن بدر « نجيب محفوظ : الرؤية والأداة » . أما « الرؤيا » فتفردنا إلى « الرمز » ونصننا في « حضرة المطلق » على حرم ما يفسره - مثلاً - جورج طرابيشي في كتابه « الله في رحلة نجيب محفوظ (الرمزية) » - إلا أن كتابنا « الكليتين (رؤية / الرؤيا) نبينا بإدراك « عالم موحد » وتشعير « بوجود « نظام » به عن نحر من الأضواء .

وقد نسب نسمع من يعرف « عالم نجيب محفوظ الروائي عالم قائم بذاته يكاد أن يكون معادلاً لجميع الخارحي . تربط عناصره رياضيًا سببًا . ويستمد كل عنصر قيمته السبية من علاقته بالأجزاء الأخرى . وتنتج ثمراته الحايية ، وأرقته الخلقية بشارحه الرئيسى . فكل واقع متعلقة في إطار ثابت يحدد لكل واقعة ورجها الخاص . وقد تساوى فيه إحدى الثروات الشخصية ومعاهدة سياسية ، فكل الأشياء الخبيصة ما قد اندمجت في شبكة من الدلالات الفكرية ولا تعديلات المحاضرة^(١٦) . كما نسمع من يقول : « إن الملامح الأساسية لعالم نجيب محفوظ قد اكتملت ليس هذا حكمًا عليه بالحمود . لا . لما أشد تنوع هذا العالم ، وما أشد خصوصته ، وما أعمق تجده المتصل . ولكنه - في الحقيقة - عالم محانس . منذ أول صفة في أول عمل . حتى آخر أعماله التى لم تنشر بعد . بل - في تقديرى - لم يكتب بعد . هذا محاور ونوات وهياكل أساسية . يتجرا بها هذا العالم مني تجدد ، وعت . ويطور . وتعمقت فكرًا أو مهبًا أو أسوي . هى تختصر رؤيا أساسية وحدة واحدة ، متكاملة . عم بطور متصل ما أبدته حتى تلك الداهة التى ستطرها سنوات عديده مدده من الأبداع العصيل المسج^(١٧) .

ولو تجاوزنا سطح الاستعارة أو التشبيهات التثابرة في كلا القولين لسائقين (المعمرات الحايية) لأرقه الخلقية ، أول صفة . هياكل

تختص . الح) إلى الواة الدلالة التى يجذب كل هذه شسبات والاستعارات ، وحدنا انفسنا قرب « النظام » الذى أحدث فيه ، وإن لم يعد إليها تمامًا . وقد سطوى القول الأول على صفة تقسيم باطنة ، تسرب كنمة تحتة للحمل ، فتقر « للعالم الروائي » بصفات سببه (الشكلية الصارمة التى تھصى إلى الآلية .. الح) وقد سطوى انقوب الثانى على صفة تقسيم طاهرة ، يجرها - أحيانًا - اصعاع الاصطع (١٨) أشد (وما أعس) لتقر « العالم الروائي » بصفات إيجابية (الوحدة والتنوع) . ولكن كلا القولين يؤكد « انتظاما ذاتيا » ما لعالم نجيب محفوظ . وهو « انتظام » قريب من ذلك الذى يلفنا إليه قوب لاث عم تطرحه صصوص نجيب محفوظ من « رؤية متكاملة للحياة الإنسانية » سائل - في داخل تلاحمها - « العناصر الثبته وتنوعها^(١٩) .

إن مثل هذه الأقوال تقرنا من المهمة الأولى التى يجب أن تداط ناقد نجيب محفوظ . وهى النظر إلى صصوص القاص باعتبارها كلاً واحداً . يحكمه نظام محدد ، له عناصره التكوينية ، ومحاورة متعددة ، ومستوياته التنصارية ، التى تجانس ما بين محاور عانه ، وتدعم ما بين مستويات رؤيته . وإدراك الناقد لهذا الأمر ليس سوى إدراكه ابتدأ القديم الحديد ، ذلك المبدأ الذى يرد القيمة الإسميية (الحايية) إلى « الوحدة الكامنة في السرح » (وليس من الصعب أن نسمح تخيمات متعارفة لمفهوم الكلية Totality في الأقوال لثلاثة لسابقة) ولكن الوحدة - بهذا المعنى - ليست وحدة الأجزاء المتجاورة مكيا ، أو الأجزاء المتعاقبة رباً . أو الصصوص المتراكمة طاهرياً ، ولكنها « الوحدة » التى تفردنا الرعى بها إلى « النظام » الذى يكس وراء كل صصوص نجيب محفوظ . محاور العباد من السطح الظھر للركام إلى الأساس الكامن بوحدة . دون أن يلهنا التنوع منتهى إلى التدرج ، ودون أن يصرف التعاقب من غيره منتهى إلى التفتت . بل تدرك التنوع في علاقته التى تفردنا إلى « وحدة حية » لنظام يتصف بالتوتر وليس بالحمود ، فلا يصح « الوحدة » مجموع الأجزاء بل محصلة العلاقات ، بين عناصر لص الواحد من ناحية ، وبينها وبين عناصر بقية الصصوص من ناحية أخرى .

ولكن المشكلة أن ناقد نجيب محفوظ - في الأغلب - يتجاهد عن مهمته الأولى أكثر مما يقرب منها . ومن لسهل أن نلاحظ أن تعاض هذا « سافد مع الصصوص » إنما هو تعامل يفرص على الصصوص الاستحادة إلى نظرة حرة من ناحية ، و « رعية » بالمعنى الصيق - نظورية من ناحية ثانية ، فتجراً هذه الصصوص مرة ، وتتجاوز تعاقباً مرة ثانية ، دون أن تتظم في نظام موحد لا تغيب عن آيته أبعاد التعاقب صان .

وأسط أشكال هذه النظرة الحرة . وإن كان سطوى على نفس المدخل الخطر ، هو افتراض مرحلتين متعايرتين تماماً في العالب مرث ص صصوص نجيب محفوظ . وقد يطلق على هاتين المرحلتين « الواقعية » و « الواقعية الحديثة » . أو يطلق عليهما « الاستاتيكية » و « الدينامكية » والمحمود - على هذا النحو - سطوى على نوع من السبب « عباد معرفة متعددة على مستوى التعاقب . وحول مرحى من السبب إن قصصه ، والتسليم القصصى تنوال أنظمه أهيه على محور المحاور . وليس يصارع مستويات آية على محور التصاد

وتضع القصة - على هذا النحو الخادم الفصل بين المستويات والمخاور الآتية نفس النظام - مجموعة من روايات نجيب محفوظ (مثل « القاهرة الجديدة » و « حزن الخليل » و « بداية وهامة » و « الثلاثية ») في جزيرة - معزلة ، تقابلها جزيرة أخرى مخالفة لها في طبيعة التركيب الجغرافي والبشري ، تحوى روايات أخرى (مثل : « اللص » و « الكلاب » ، و « الطريق » ، و « الشحاد » .. الخ .) وليس هناك معبر واضح يصل ما بين الجزيرتين من داخلها . ولا بأس - مع هذه النظرة - بوصفها بالجزيرة الأولى مرتبة - مهندسة - مسممة - يتظم كل شيء فيها انعدام أصداف الأيائل - ويقوم كل شيء فيها على التسجيل والوصف والرمز لسرد - بل إن حركة الزمن فيها أشبه بحركة أرواق « النسيعة » تسقط ورقة إثر ورقة ، كساعة تعقب أخرى . وتسكن الجزيرة « كائنات جامدة » .. باردة توحي لنا بأنها نكرو الانفعال « أما الجزيرة الثانية فتؤارة بالحركة والصف ، تنفجر فيها براكين الأعماق . وتتداخل فيها الأزمنة والأمكنة ، ونفطها كائنات نارية ، لعنا مكثمة « فواء كل كلمة من الكمثرى أكثر من معنى محتمل » - كما يقول نجيب حق . ولا بأس لو كرر باند آخر - هو رجاء الفاش - نفس الصيغة - مستندا إلى الفنان ولذلك الكبير ستيبان زفانج - « فحدثنا عن كائنات الجزيرة الأولى - الاستاتيكية - التي لمخرج « حسب النظم الطبيعية لحركتها » . « دون صجلة » ، وعن فاطمي الجزيرة الثانية - الديناميكية - « الذين ينظفون « وهم يصيرون ويرهقون ، تشمل فيهم النيران ، في أحلقتهم » . « هم شهداء ومشتحرون »

وإذا كان سكان الجزيرة الأولى لنجيب محفوظ يذكروننا بشخصيات تولستوى فإن سكان الجزيرة الثانية يذكروننا بشخصيات دستوفسكي ، لو صدقنا رجاء الفاش . ولماذا لانصدقه ونعجب حق يقول : « إن الفنانين ينقسمون من حيث الزواج - فيما أروع - إلى عطلين رئيسيين نجدهما في جميع المذاهب : النمط الديناميكي الذي تمكس أعماله وهيج معركة ، والنمط الاستاتيكي الناجي من خوض المعارك ، عدته التأمل بلا أعمال أو ثورة ، فهو يضع حجرا على حجر بصير ، كأنه مهندس معماري - ونجيب محفوظ - حفظه الله لنا - أصلح شاهد على لفرق بين خصائص الطلطين . نحن نجد الاتين عنده ، وهو في النظم قد بلغ حد الكمال في التعبير الفني . » (٢٠)

ولكن لو صدقنا نجيب حق - أو رجاء الفاش - انقسمت أعمال نجيب محفوظ قصة حادة ، وتراكمت نصوصه في مجموعتين تشكلان جزيرتين معزولتين من ناحية ، ووصفين متعاقبين من ناحية ثانية ، ومراجعي متناقضين لنجيب محفوظ الشخص من ناحية ثالثة . فنحول نجيب محفوظ إلى « دكتور جيكل » و « مستر هايد » ، ولكن مع فارق مهم مؤداه أن دكتور جيكل يوحد - أولا - باستاتيكيته التي يعيش بها ردا من الزمن ، ثم يموت ليعث - بدلا منه - مستر هايد ، ديناميته ، أو « سوطه الذي يسطو به شخصياته » لو استخدمنا تشبها رجاء النقاش

صحيح أن المقارنة بين « الاستاتيكية » و « الديناميكية » طريقة ودكية ، وهي ترجع - كمدخل نقدي - إلى التصاد الرمزي الذي

يلخص به بعض النقاد اختلاف « أمركة » لأد . « وكنوبيا » « اليهودية » التي تتعارض - كما دج أولية - معارض « أبوللو » - مثلا - مع « فيوسيسوس » ، أي معارض برود العقل مع توهج العواطف . وتعارض الضوح (الشمس) مع العموض (القمر) ولكن مثل هذه التصنيفات الزمرية - رغم طرافتها - « قسرف في التجريد والتصنيف إلى الدرجة التي تمنعها من أن تقدم فائدة حقيقية لدارسة أسلوب بعينه أو كاتب بعينه » (٢١) يضاف إلى ذلك أن هذه الثنائية اليهودية المتعارضة - لو عدنا إلى تحليلاتها في نصوص نجيب محفوظ - هي ثنائية حصره ، لأنها توهمنا - كما هي عليه عند نجيب حق ورجاء النقاش - بتعاقب حاد في رؤية الكاتب لعالمه من ناحية ، وكأنه تعاقب من رؤية إلى بقيتها ، وتلهيتا عن تتبع الصراع الآتي بين مستويات العالم الروائي بالانصراف عن تعقب المعايير الظاهرية المتعاقبة - بحسب - من ناحية ثانية ، وتصرف عن النص الروائي إلى مراجع صاحبه من ناحية ثالثة ، وتلفتنا إلى اختلاف مجموعات النصوص أكثر من تشابهها من ناحية رابعة . واستيحية ابتالة هي تعريف النص بدل تحقيق إمكانياته . ونجربة العالم الروائي بدل المحافظة على وحدته .

وقد نسل بوجود تحول يتحدث في نصوص نجيب محفوظ ، يستغل من « استاتيكية » إلى « ديناميكية » - إذا شئت « لبقاء » على مصطلحي نجيب حق ولكن هذا التحول بمثابة تعبيرات داخلية تحدث داخل نظام واحد من ناحية ، وبمخاتة صراع بين مستويات متعددة على محاور أفقية ورأسية ، مترامة ومتعاقبة ، في النص الواحد والنصوص المتعددة في نفس الوقت . ومن هنا يمكن أن نلاحظ هذا الصراع وهذه التعبيرات في كل نصوص نجيب محفوظ من حيث تعاقبها الأتني ، كما نلاحظه في كل النصوص من حيث تزامنها (محررها الرأسي) أو من حيث وصفها الآتي . وما يحدث في النصوص - ككل - يحدث في كل نص على حدة . ومن هنا لا تواجهنا « الاستاتيكية » في « الثلاثية » ، ثم « الديناميكية » في « اللص والكلاب » - مثلا - بل تواجهنا كلتاهما في كلا النص على السواء . إذ ليس الفارق بينها فارقا في « التحول الفني » من مدرسة إلى مدرسة متناقضة ، أو « الانقلاب التاريخي » من رؤية إلى رؤية ، بل هو فارق تجليات التحولات السطحية والصراع الآتي لنفس النظام ، داخل كل نص - لو أخذناه على حدة . وليس معنى هذا إلغاء التاريخ أو سبي تحولات الأدب ، وإنما اسطر إلى الوضع التاريخي والتحولات الفنية نظرة كلية وليست جزئية ، فلا يضع الفنان في أدراج ، أو ينفذ من موقف إلى موقف (دون أن يتنقل حقا) بل سطر إلى نصوصه - ككل - باعتبارها نظاما دالا ، لا يمكن فهم مدلوله أو مدلولاته ، إلا بوحدة نصوصه كنظام

وإذن ، فالهم هو إدراك آية العلامة بين « الاستاتيكية » و « الديناميكية » في نفس الوقت الذي يدرك فيه تعاقبها . ولندت من ما تمثله « الاستاتيكية » - كصفه تنطوي على « الاستواء » و « الارتدواج » - ليس بقصا صارما ، تنقطع علاقاته الآتية بصفة « الديناميكية » . بل تتحول الصفتان إلى خاصيتين لعصرين مؤثرين في نفس النص وهذا السبب أدرك لويس عوض لونا من التوتر - سماه هوة وصدعا - بين

«كلاسيكية القالب» و «رومانسية المضمون» في «القصص والكتابات»
ولاحظ نفس التوتر - في «ثلاثية» - بين «القالب الكلاسيكي» وما
تحتيه وراء واجهته المتقنة من «مضمون» أسد ما يكون من
الكلاسيكية^(١٢٢) ولهذا السبب - أيضا - أدرك محمود الربيعي تعارض
الحوار (الديالوج) مع النجوى (المونولوج) في «القصص والكتابات» ،
وتعارض الوحدات اللغوية المكونة للمعجم ما بين سطح الوعي وباطنه
في نفس النص ، فأشار إلى تبسيط الوحدات اللغوية وحيدتها في
الحوار ، كما أشار إلى تكثفها البالغ إذا ارتفعت نجوى ، وأكد صقل
المعجم وتهديبه على السطح الخارجي وإطلاقه وعنده على مستوى الباطن
بداعي^(١٢٣)

إن الصفتين - من هذا المنظور - صفتان لمستويين مغايرين داخل
نفس النظام وتحليات العلاقة بين هذين المستويين خاصصة لحركة
التحولات المتتالية داخل سياق واحد شامل . ومن هنا يمكن أن
يتعارض «الديناميكي» مع «الاستاتيكي» أو يتقاطع أو يتداخل معه ،



على محور واحد ، أو محاور متعددة ، فالأمر - في النهاية - رهس بحركة
تحولات داخلية في نص واحد ، هو أعمال نجيب محفوظ ككل . ومادام
النص الواحد الكلي ينطوي على عناصر ثابتة لا تتغير في الحالات المتعاقبة
لنصوصه الحرة ، أو في حالاته الآتية ، فالانتظام قائم والكلية
موجودة ، دون أن تنفي أبعاد التنوع والحركة والصراع والتوتر داخل هذا
الانتظام ، ذلك لأنه ليس انتظام «جدار» في «معمار» بل انتظام
متغيرات ومحاور فاعلة في «اللفة»

- ٢ -

ولكن النظرة الحرة تأخذ أشكالا أكثر حطراً من شكل الثنائية
بين «الديناميكية» و «الاستاتيكية» . ومن الممكن أن يرقب هذه
الأشكال عندما تأمل بطاقات تصنيف «المدرسة الأدبية» التي تلصق
على نصوص نجيب محفوظ . إن أعماله - من هذه الزاوية - تنقسم -
هذه المرة - إلى مراحل تبدأ المرحلة الأولى من «عش الأعداء» لتنتهي
مع «كفاح طلبة» . وتبدأ المرحلة الثانية من «القاهرة الجديدة» لتنتهي
مع «السكرية» . وتبدأ المرحلة الثالثة من «أولاد حارتنا» لتنتهي مع
«زئيرة فوق النيل» . الخ . وتتعاين هذه المراحل - تاريخياً - ابتداءً
من أول رواية نشرها نجيب محفوظ حتى آخر رواية ، وكأن مقياس
المراحل هو التتابع في الزمن الذي يورث التتابع في «المدرسة الأدبية»

ول توصف المرحلة الواحدة بصفة مدهية واحدة ، بل بصفتين
مدهية متضادتين ، فالمرحلة الأولى - مثلاً - يمكن أن تصف تحت عنوان
«التاريخية الرومانسية» ، أو تحت عنوان «الرؤية الوهمية» ، و «الفصلة
بالواقع» ، في نفس الوقت . كما يمكن أن نوصف تحت عنوان «المرحلة
التاريخية» محض ، أو توسع البطاقة بنصم - في جانب «تاريخية» -
«النضالية من أجل التحرر» . كما يمكن أن نوضح أخيراً تحت لافتة
«المرور في إطار التاريخ»^(١٢٤) . أما المرحلة الثانية فتوصف بأنها «واقعية
مقدبة» . أو «اجتماعية» ، أو «فوتوغرافية» ، أو «فانورالية» ، مما يذهب
لويس عوض . أو تتجاوز الواقعة كما يذهب إدوار خراط . وهكذا
تتقلب المرحلة لتصبح نصوصها قابلة للتراكب ، مستعدة لولوج ثلاثة
أدراج مذهبية متباعدة : تباعد «الطبيعية» عن «الواقعية المقدبة»

وليس يعيا - الآن - امر «موصى التصنيف» ، إذ سيعود إليها
مما بعد ، بقدر ما تعينا عملية التصنيف ذاتها ، وما ينطوي عليه من
تفريق لوحدة النصوص . إن التركيز على المراحل ، وتصنيفها - من هذا
النحو - ينطوي على نفس النظرة الحرة . والتسعة الأولى التي تترتب
على هذه العملية هي تقبيل الوحدة الحية «ما بين النصوص» ، ونحويلها
إلى «كتل» مراكمة على نقاط طولية . يمر عيب أسوأ كما يمر القطار على
محطات متباعدة ومن الطبيعي - والأمر كذلك - ألا يوقف القطار عند
مجموعه النصوص التي لا تقع مباشرة على شريط قطاره . أو لا تلح - في
سب - أدراج تصنيفاته . وحتى إذا توقف القطار عند هذه النصوص
أبداً في وضعها ، وحشرها حشراً داخل نفس المرحلة (لاحظ حاله
«الشباب» في المرحلة الاجتماعية) أو تجاهل خصائصها الشكبية ، و

بسطحها فيوجد ما بين «التخيل» في «أولاد حارتنا» و«الرمز» في «الطريق» ؛ فلهذه أن تتجمع النصوص في أكوام متشابهة من حيث انظافها ، ويسفر هيد الرحلة التاريخية لنجيب محفوظ ، فتسطر كتل أعماله ، كما يسطر للمساهرون ، كل في محطة مختلفة ، ومادام الناقد ينظر إلى هوارق التعاقب - في الأغلب - على يلتفت إلى المائلات المصادفة ، إذا نظر إلى الأعمال باعتبارها كيانا موجودا في الآن .

ومن هذه الزوايا من يختلف ، نقوله فاطمة موسى مثلا - في حوهره - عما يفعله على شلق ، إذ تذهب فاطمة موسى إلى أن نجيب محفوظ «بدأ بالرواية التاريخية التي تمثل مرحلة الرومانس» ثم انتقل إلى مرحلة الواقعية ... واستمدت إمكانيات الرواية الواقعية المعاصرة - صيرها إلى مرحلة جديدة ، يمكن تسميتها مرحلة ما بعد الواقعية »^(١٤) . إن النصوص تتراكم ، عند الأخير ، لتتجمع في هذه الأكوام الأفقية المتعاقبة . «بدأ» نجيب محفوظ تحت لافتة ، ثم «ينتقل» تحت لافتة أخرى ، ثم «يعبر مرحلة» إلى مرحلة جديدة . ولكن ما العناصر الثابتة . والعلاقات الداعية لمجموع النصوص ، والبعد الرأسي في «مراحل التطور الروائي» ؟ كلها أسئلة لا بد أن نحش عندما نضم النصوص إلى كتل تصنع جزرا ومحطات مفصلة . ولن يلنى الانفصال أن ننتقل إلى بعض الأساليب التي تطورت ، أو وجدت بلورها في الماضي

وإذا عدنا إلى منطقية القصة فإن علينا أن نتساءل ~~هل يمكن أن~~ يوضع قاص واحد في كل هذه الأدراج ، ونحجب بكل هذه البطاقات ، وبطل سلم الأعمدة ، ألا تؤدي اللغات المتعددة وواقعية ماثورية (الح) إلى تغريب النصوص الأدبية للقاص وتحويلها إلى مايشبه «مرفعة الدراويش» ؟ وإذا وصعنا في الاعتناء أن مصطلحات مثل الواقعية وغيرها ، هي - في حقيقة الأمر - تلخيص لأنظمة متغيرة ، أفلا يعني تسليمنا بوجود كل هذه المصطلحات ، وإطلاقها على أعمال نجيب محفوظ ، أن أدبه يقع بين اثنتين : غوص أنظمة متغيرة ، فتش من أعماله القيمة ، في جانب من جوانبها ، لأنها سمعت عصر التلاحم ، أو أن نجيب محفوظ قصاص يرى العالم كما يراه الواقعيون (الفديون - التسجيليون) والطبيعيون والوجوديون والبعثيون ، فتش عن عقله السلامة . ولن يبعد - ها - أن نقول «ليس بين كتابنا من يقارب نجيب في فهمه الناقد للظربات الأدبية وفي بصيرة لها في أعماله»^(١٥) . إذ لو سلمنا بذلك نقول نجيب محفوظ إلى ناقد ، أو نقول إلى أدب يكس روايات على كل المقاييس والظربات

وليس انقسام نصوص نجيب محفوظ إلى محطات يعبر عليها الناقد نصيا وسد بصره حريه محب . بل هو - بالمثل - وليد نظره تاريخية - لتاريخية - تنظر إلى أعمال الكاتب باعتبارها أشياء تتطور مع الزمن . إن كل حركة لنصوص نجيب محفوظ - من هذا المنظر - هي حركة إلى الأمام . تتطوى على مريد من انقب الصفة ، ويصح الرؤية إلى العالم . وكأنه يبدأ - كالتفعل - في «عبث الأقدار» . ثم يشق في «التلاطم» ويصيح في «أولاد حارتنا» ، ويكبدنا بالحكمة في «المرامش» . وقد توقف حركة التطور انصاعا لنجيب محفوظ - حوبا - أو تنديدا قبيلا ، لكنها تظل صاعده في سلم التطور .

ولو تركنا معالطة التطور شبه البيولوجي ، لدى نصوص عنه هذه النظرة فإننا نلاحظ افتقارها إلى «المنظور التاريخي» ، من لا يمس لكاتب بالسواب . أو تعاقب الأعمال ، بل بمعايير أخرى جانب هذه المنظور . وأهم من ذلك أن تلحظ أن هذه النظرة ، تنحصر - عادة - محطة للبدية في حركة التطور ، شبيهة بنقطة الصفر ، أو نقطة التي يقع فيها أدنى المكائنات في سلم التطور . إن هذه لفظة لا قمه لها إلا من حيث أنها مجرد بداية . ومادامت كذلك يجب أن نسمي «نقطة البدية» في أدنى للذهاب الأدبية موقعا في سلم التطور . وبالتالي في سلم القصة ، في نقطة النهاية يجب أن نرى إلى أعلى المذهب موقعا في سلم التطور . وبالتالي في سلم القيم . ومن المنطقي - والأمر كذلك - أن ترتب نصوص نجيب محفوظ - في تعاقبها الزمني - على نحو تعاقبي آخر يقوم على «هيراركية» أدبها «الرومانسية» في «عبث الأقدار» . وأغلاها «الواقعية» في «الثلاثية» عند بعض القاص . أو «ما بعد الواقعية» عند البعض الآخر . ولا بأس - والأمر كذلك - لو أصبح لمدى أدنى درجات تبدأ من أدنى الأدنى حيث «الرومانسية الخاطئة» أو «الرؤية الوهمية» لتنتهي بأعلى الأدنى حيث «الرومانسية الثورية» . ونترصد «الواقعية» - بدورها - في درجات أهونها «الفرطواقعية» وأوسطها «الثقافية» وأغلاها «الاشتراكية»



والنتيجة الأولى - هي اللأرق الذي يواحه الناقد «الواقعي»
عندما يجذعه العاص فيحس على سلم المذهب من «واقعية الثورة
الشاملة» إلى «قلب الليل»، حيث لن يصل اليه إلى سنة ٥٠ /
التي تحدث عنها «عهد الله» في «حارة العشاق»، أو اللأرق الذي
يواجهه باقد «ما بعد الواقعية» عندما يكر به القاص ليعود مباشرة إلى
الحلوس على مفه «الكركس». أبتراجع الناقد الأول عما ذهب إليه؟
أبتهم الناقد الثاني يجب محفوظ بالارتداد؟ إن الأمر ممكن. لكن مقولة
«التطور» نفسها تتحول عندئذ إلى شيء مائع، تصبح درجة لرب
على عليها

ما يتجبه الثانيه فهي مشكله انصيف الداخل لصوص نجيب
محفوظ «متطورة». لقد أطلق الناقد على المراحل الأنسب أسماء. وجعلها
درجات بعضها فوق بعض ولكن ماذا عن التقسيمات الداخلية
لدرجات؟ إن يمكن أن نتوقف - هنا - عند عهد المحسن بنو. مكانه
عن نجيب محفوظ - رغم الجهد انصبي الذي بذله - بمودح واضح على
مرآتي هذه البصرة «التطورية»

إن كتاب «الرؤية والأداة» يصمنا بموانه في ثنائية لا ترمح،
تتحول فيها «الرؤية» إلى مقابل حاد للأداة، ويتحول كلاهما إلى
مقابل آخر لثنائية «الشكل» و«المضمون»، مما يعود بنا إلى تصورات
تعاكسية عن مضمون يتكون أولا ليعرض شكلا، ثم عن شكل لا حق
بالضرورة، وإن كان يعود ليؤثر في مضمونه. ولكن يظل المضمون دائما
قائما بدائه، فهو رؤية - أو وليد رؤية - تتكون «بجدويها» في مرحلة
انصاف - ويمكر انصافه من مقالات نجيب محفوظ في «مباحث» المضمون في
مراحل لاحقة. ونظل هذه السطور نشأة العناصر الثابتة في «الرؤية».
لا تعبر بها إلا بعض الأجزاء الهينة التي لا تقضى على قوة الحدوث، أو
بعض جوانب «الأداة» التي تصبح - في النهاية - وعاء مؤزرا.

وإذا انعمنا من ثدية «الرؤية» و«الأداة» إلى نصوص نجيب
محفوظ الروائية وحدناها في حركة تطور غير سلم تتكون درجاته من أنواع
رؤى. (هناك رؤية قدرية - وهمية، وهناك رؤية فردية، وأخيرا رؤية
واقعية) ولقد بدأ نجيب محفوظ من أدنى الدرجات (في «عبث الأقدار»
و«درويس») ثم تطور فانتقل إلى مرحلة «الصلة بالواقع»، في
«كفاح طيبة» التي هي رسالة من مصر القديمة إلى مصر الجديدة، وفي
«القاهرة الجديدة» التي لا تست الواقعي ثم تطور نجيب محفوظ - مرة
أخرى - فوصل إلى «عصر الواقعية» في «خان الخليلي» و«السراب»،
ثم اكتمل تطوره فوصل إلى «الواقعية» مع «زقاق اللدق» و«ندابة
وماية»

ولو تسامنا هي الفرق الحقيقي بين «الصلة بالواقع» و«عصر
الواقعية»، وهل يحمل التعبير أي دلالة فارقة ما وجدنا إياه. سوى
لحرص الناص على تقسيم درجات السلم الصاعد من الأدنى إلى الأعلى،
في مر «الرؤية الوهمية» إلى «الرؤية الواقعية». ولكن مستندنا
المعاصرة - في نهاية الكتاب - عندما تصبح «واقعية» نجيب محفوظ - في
حقيقة الأمر - منابه أحلامه، يمثل القدر فيها «العامل المؤثر بالدرجة
الأولى على العمل والشخصية»، وتمثل العربية أو العطره المؤثر الذي يلى

دور القدر في الأهمية»، فلا يبقى للعامل الاجتماعي - في لمرحلة
الواقعية - سوى «دور هامشي»، وذلك على خلاف ما ذهب إليه كثير
من الباحثين»^(٧٧)

وإذا عدنا إلى القرصية الأولى لكتاب «الرؤية والأداة» وهي
تكامل الرؤية عند محفوظ، وجدنا هذا التكامل قد تفرق على درجات
سلم التطور ما بين «الرؤية الوهمية»، و«الصلة بالواقع»، و«عصر
الواقعية». و«الواقعية» التي ضاعت في النهاية. يضاف إلى ذلك
انصاف العالم الروائي هذه بين رؤية سبعة ومضمون وشكل، أو رؤية
هي مضمون منفصل عن شكل، مما يعصى في تفرق العلاقة بين
«الرؤية» و«الأداة» وإلى ثنائية متعاكسة بين «الثوابت»
و«المتغيرات» ولو صدقنا «الثوابت» أنكرنا «التطورية» ونحو
«المتغيرات» إلى مجرد تحولات عارضة في الرؤية. ومع ذلك فمحس لس
إراء رؤية واحدة عند نجيب محفوظ بل إراء رؤى تتطور، وإلا فلا معنى
للرؤية الوهمية في مقابل الرؤية الواقعية؟ ولو صدقنا «التطورية» لبتنا
فاعلية «المتغيرات» وأنكرنا «الثوابت». ومع ذلك فثابت كاصوي
الحدية لا نهر. لأنه لم يحدث - لدى نجيب محفوظ - «غلاب
حدري يزدى إلى العبر من النقص إلى النقص»، وكل ما حدث أن
رؤيته ازدادت عمقا»^(٧٨)

وسواء كنا في الحالة الأولى أو حالة الثانية فقد احتنى الصراع بين
الثبت والمتغير. وعامت العلاقة بينهما إلى بعد حد، يتحول ثبت -
في الحالة الأولى - إلى ما يشبه «الروح الهيجلي» الذي يوجد قبل وجود
النصوص. ونشغل بها عبر الدرجات انصافه في سلم رؤى «وهمية»
و«واقعية» وعدند يندو الثابت شي مطلق وحاد - دمة واحدة
في مرحلة انصاف (من الممكن أن نسمده من مقالات نجيب محفوظ
الأولى وليس رواياته) لتتبدل به الرؤى كما تنقلب المصنات أمام عيني
المسافر وتتحول المتغير - في الحالة ثدية - إلى أوصع بيولوجية متطورة
عبر مراحل، تشبه تطور الفرد الذي صر إسماء، فيصبح بكل مرحلة
رؤية متميزة تنطوى على مقولات معرفية، متضادة تصاد رأس الفرد
والإنسان، فيحتس الثابت تماما. وإذا كانت «الرؤية» تصبح مطلق
معارقا لتجلياتها للرحلية في ككل النصوص - في الحالة الأولى - فإن
«الرؤى» تندو «مضامين» تلتاسها «أشكال» متعابرة في الحالة لثانية
وإذا تذكرنا ما يقال من أن «المضمون» قريب «الموقف» وأن
الأساس - في الرؤية - هو المضمون، فالنتيجة هي كثرة المواقف التي
تنطوى عليها نصوص نجيب محفوظ، أو - قل - كثرة التجزؤ الذي
أصاب كليه هذه النصوص، حدد نظامها.

~*~

إن هذا «النظام» الذي أحدثت فيه قرين «كثبة» انصاف،
وبالتالي فيه لا يمارى «سياقه الدال». ولكن مادما إراء كلية لنص
محس إراء وحده للدال بالضرورة. إن العناصر الثابته تنق في محاور
وتتفاعل عبر مستويات متعددة لتكوّن مساقا دالا له وحده الباعه من
هذه الكلية. ولكي العلاقة بين «الدال» و«المدلول» ليست علاقة

وحيدة الجانب . وأهم من ذلك أن الكيفية التي يتطوى بها الدال على مدلوله ، أو يشير بها إلى مدلول . هي نتج «دلالة» لا تعتمد على النص وحده ، بل تعتمد - إلى جانب ذلك - على «قارئ» النص ، وما يقوم به من مشاركة في «إنتاج الدلالة»

إن النص - في ذاته - لا يمكن أن يتصف بالثبات أو بتحصن في مدلول واحد ، جامد . إنه يتحول - في جانب منه - إلى شبكة من المستويات المتصارعة ذاتياً ، كما يتحول - في جانبه الآخر - إلى نص مرحود في العالم . وما دام النص مرحوداً في العالم فمن المنطوق أن يعاد إنتاجه دلاليًا لصالح العالم ^{١٢٩} ومن المنطوق - أيضاً - أن لا يتم تفاعل مستوياته الدالية في عزلة مطلقة عن قارئ يقع - بدوره - في العالم . إن النص نتج - أصلاً - عن صلة مباشرة بين كاتب وأداة في عالم محدد . ويحسد أن يطلق الكاتب هذا النص من بين يديه ويسمح بتوزيعه يدخل النص نفسه في عمليات إنتاج أخرى لصالح العالم الذي وجد فيه . ويقدّر ما ينتسب النص إلى صاحبه - في هذه الحالة - فإنه ينتسب - بمعنى من المعاني - إلى الذين أسهموا في إنتاج دلالاته .

ونكسر عمليات الإنتاج التي أحدثت بها لا نعي حلقاً لنص حديد عبر نص صاحبه وإنما نعي الوصول إلى دلالة تكون بمثابة محصلة للنظام الذي يتطوى عليه النص نفسه . ومن هنا تصبح القراءة الفعّلة عملية تدخل بين النص - كمنطوق - يتطوى على نظام - وبين القارئ . وقد تلعب القراءة النقدية للقارئ دوراً في تشكيل دلالة النص لتتجه - وهي تلعب هذا الدور بالفعل ، ولكن هذا الدور يظل ثانوياً بالقياس إلى قدرة النص نفسه على توجيه عملية القراءة

ومن الممكن أن يعمق الأمر بالرجوع إلى الطبيعة المعرفية والوجودية (الأنطولوجية) للنص . إن النص - من حيث هو موضوع - يتطوى على حال من الوجود المستقل عن وعينا ، أو - إذا أردنا الدقة - هو نفسه حال من الوجود المستقل عن وعينا ، ابتداءً من أوراقه وكتلته المطبوعة ، وانتهاءً بدواله المرتبطة بهذه الأوراق . ولذلك فهو موضوع للمعرفة متجسد في كيان أنطولوجي خاص . لكن هذا الكيان المستقل للنص يتطوى على معارضة لا تدمر استقلاله ، وإن كانت تحدّ منه ، فتحدد - بالتالي - عمليات القراءة . إنه كيان مستقل من حيث هو موضوع للمعرفة وهذا الاستقلال يعرض - بدايةً - أثره على القارئ المدرك له . ونكسر القارئ المدرك - بدوره - يؤثر في تكييف موضوع إدراكه ، أي النص ، فيساهم - بالتالي - في تحديد وضعه الأنطولوجي ويعده المرفق

ومن هنا يصل النص منعصلاً عن قارئه ومتصلاً به في نفس الوقت ، كما يظل النص مؤثراً ومتأثراً ، فاعلاً ومنعصلاً . وتصبح عملية «إنتاج الدلالة» عملية يشترك فيها النص باعتباره الأداة الأساسية للإنتاج ، مثلما يشترك فيها القارئ باعتباره الأداة الثانوية في التهام . ويظل هذه العملية «قراءة» مادام «القارئ» لا يصحى - بحال من الأحوال - بوجود النص «المقروء» ، وما دام «النص المقروء» يظل أساسياً في توجيه عملية القراءة . ولو انقلب الحال وتحول الثانوي إلى أساسي فلا بد أن نحسب «قراءة» لأن النص المقروء - في هذه الحالة - لن يصبح له قوة التوجيه بل يعدو شيئاً سالياً . يتحول - تدريجياً - إلى

محض إسقاط من المدرك - مكسر الرأى - الذي لن «يقرأ» من «يُقرأ» . والنتيجة المطلقة لذلك هي تدمير الوجود المستقل للنص - من ناحية - وتحويله إلى «محلى» لعرض أفكار سياسية أو احتجاجية ، أو «مناسبة» لعرض تصورات دينية ، فتتحول النقد من «القراءة» ليصبح عمليات انطباعية ، تبدأ بالحديث عن «أثر العمل في النفس» باعتبار «أداء» هسيا - لو استخدمنا مصطلحات أنور المعداوي - ، ونمر بعملية انتزاع لمجموعة من «الأفكار» نعمل بعيداً عن نص ، وننتهي بالحديث عن أحلام سياسية أو اعتقادية تمكثنا من التعرف على اسبقه وليس النص . وفي كل هذه الحالات نفع بعيداً عن «القراءة» ونقترب من «الإسقاط» .

وإذا أضفنا إلى هذا كله التفاعلية التي تطوى عليها عملية «القراءة» - وليس «الإسقاط» - وعدم تعارض طبيعتها مع «التعدد» الذي لا يتناقص مع الدور الأساسي الذي يقوم به النص في توجيه القراءة ، وبالتالي في عملية الإدراك التي لا تغنى فيها الدات الموضوع ، أو يلغى فيها الموضوع الدات . إذا أضفنا ذلك كله واحداً وصفاً مزدوجاً في نقد عجيب محفوظ ، أعنى وصفاً يتراوح ما بين «القراءة» و«الإسقاط» .

وه «القراءة» - لذلك كله - «أداء» للنص و«إنتاج» لدلالاته ، بمعنى محدد يجعل منها عملية تلغظ للنص الذي ينطق عبر قائله ، أما «الإسقاط» فهو عملية تلغظ للناقد الذي يطق عبر النص ، ولذلك لا يمثل «الإسقاط» عملية «ينطق» فيها النص بل عملية «يستنتق» فيها النص . وه «القراءة» - بعد ذلك - عملية متعددة الجوانب ، متفاعلة المستويات ، يتحقق فيها النص صراعه الدائى بين العناصر التي يتكون نظامه من علاقاتها ، ويصطبرع لها نظام النص المقروء مع نظام القارئ المدرك ، دون أن يلغى أحدهما الآخر ، ويتأثر فيها كلا النظامين بأنظمة أخرى ، أكبر منها وأشمل ، تدخل كعامل من العوامل المؤثرة في صلبه القراءة

ولذلك نلاحظ - في عملية القراءة - تفاعل مستويات ثلاثة والكيفية التي يتحقق بها التفاعل بين هذه المستويات ، وبالتالي محصلة علاقات بينها ، هي التي تميز «قراءة» عن «قراءة» ، فتصبح «أنماطاً» ثابتة للوصف والتحليل . أما «الإسقاط» - كعملية - فأمره مختلف ، إذ يشعب فيه المستوى الأول الخاص بالنص ، فلا يبقى فيه سوى نظام الناقد (- أو : نظريته النقدية . أو أعرافه الأدبية ، إذا شئت التبسيط -) الذي يتجاوب مع نظام أوسع (- نظرية شمولية ، رؤية للعالم . إلخ -) ليطلق من تجاوزهما «استنطاق» النص - أو «إنطاقه» . يتجاوب مع نظام الناقد ، وبالتالي مع ما يتولد منه هذا النظام

وسواء كنا على مستوى «القراءة» أو «الإسقاط» فهناك توجه - دائم - من داخل النص إلى خارجه ، أي من العالم الدائى للنص إلى العالم الفعل الذي تتحقق فيه عملية القراءة أو عملية الإسقاط . وإذا كانت الحركة - في عملية القراءة - حركة معقدة ، تتم - دوماً - عبر وسائط متعددة ، ومستويات متفاعلة ، فإنها حركة لا تتوقف عن الورد بين النظام الدائى للنص والأنظمة الواضحة خارجه ، إلا بعد أن يكتمل

إنتاج الدلالة وعلى العكس من ذلك الحركة - في عملية الإسقاط - فهي حركة مباشرة ، قد لا تكون وحيدة الاتجاه ، ولكنها تظل محصورة سلفاً ، تبدأ من نفس النقطة التي يعود إليها ، دون وسائط أو تعهد

- ٦ -

وسواء كان نافذ نجيب محفوظ مُستقيماً أو قارئاً فإنه لابد أن يعود من نص نجيب محفوظ إلى العالم الذي تعيش فيه ، محملاً بحبرات لفردية ، ومقتنصاً أساليب الإسقاط ، ومهما تحدث الناقد عن «الشكل الفني» أو عن «الأصول الفنية والخيالية» - كما يتحدث بعض نقاد نجيب محفوظ - فإنه لابد عائد إلى عالم قد يقول لنا رشاد رشدي إن «الإحساس الذي يخلقه العمل الفني لا علاقة له بالإحساسات التي تزودنا بها الحياة» كما لا علاقة له بأي شيء خارج العمل نفسه. (٢٠) وقد يقول لنا محمود الربيعي : «لقد أصبح الإهتمام بطائعات الأشياء ذاتها - لا الأفكار مجردة التي يتصورها تحكيمها - هو الروح المسيطر على الحركة النقدية» (٢١) وقد يتحدثنا غيرهما - كما نسمع في الأعوام القليلة الأخيرة - عن النص المعلق على نفسه ، كالمعلل اللارم الذي لا يتعدى إلى مفعوله في النحو ، أو عن النص - السية التي لا علاقة لها بأي شيء خارجها . ولكن هذا القول أو الحديث يتحقق على نحو مخالف في تعامل الفعل مع النص . إنه مجرد نوايا ، أو فروض نظرية لا تتحقق في الواقع التجريبي للقراءة أو الإسقاط

لقد توقف رشاد رشدي عند «النص والكلاب» ليبحث فيها عن «عصر» نقدية . . ولينعزل معها باعتبارها «معادلاً موضوعياً» Objective Correlative لحقيقة تقع خارجها مداه . وللاحظ - منذ البداية - أن مفهوم «المعدل الموضوعي» نفسه مفهوم يفودنا - منذ اللحظة الأولى - إلى ما هو خارج عن النص الأدبي نفسه ، وإلا لما كان هناك معنى لهذا «الحجم المحدد» الذي «يعادل الوجدان الفني الذي يراد التعبير عنه» . ومن يبحث عن هذا «المعدل» (بكسر الدال) لابد أن يبحث عن «المعدل» (بفتح الدال) ليتبين من «موضوعية المعدل» بين «الوجدان» و«معدل الموضوعي» ، أي أنه يقبس - منذ اللحظة الأولى - النص بمقياس خارج عنه ، بل بمقياس يردنا إلى منطقة الشعور في داخل الأدب وليس في داخل النص ، كما نتوهم لأول وهلة . ولهذا السبب قال البروفيسور قركه الشهيرة عن صاحب «المعدل الموضوعي» لأصل : «إن إليوت يقدم نظرية متقنة نوعاً من التطهير في نظرية شائعة عن التعبير ليرى الشعر كنوع من العلاج العصبي» . ولهذا السبب - نصاً - تحدث النقاد عن «المفهوم الآلي للإبداع» عند إليوت ، مثلاً تحدثوا عن «تصارب المفهوم» و«عوية إليوت الحديثة» نظريته والتعبير» القديمة (٢٢)

ومن يواجه نص «النص والكلاب» بهذا المفهوم لابد أن يقع خارج النص ، في نهاية المطاف ، أفراد ذلك أو لم يرد ، أظهر ذلك أو أنطه . ومن هنا يتحول نقد رشاد رشدي لنص «النص والكلاب» إلى نوع من «الترجمة المزدوجة» وليس التحليل الدلالي لتسج العلاقات ، بمعنى أنه سيبحث في «الفردية» التي تحولت - موضوعياً - إلى نص أدبي ، هو «النص والكلاب» ، ثم سيحاول لترجم «الكيان الموضوعي»

ليرده إلى أصله القَبْلِي الذي يعادله ، لكنه يكشف - بذلك - العلاقة الخفية بين «الشكل المعين» و«المعدل الفني» . وإذا كانت الحركة - هنا - حركة من «الشكل المعين» إلى «المعدل» فإنها حركة من لصوره (= معادل موضوعي) إلى أصلها الخارجي ، وهو - في حالة «النص والكلاب» - «القضاء والقدر» الذي يعصل الإنسان عن جلوده ليعرقه في الصياح . . وهنا يتحول نص «النص والكلاب» إلى «وعاء» مؤثر لفكرة «متصلة عنه» ، يربط بوصف الإنسان الحديث «بعد أن انصدم عن جلوده فأعلق على نفسه» ، وجف ألحظ ظهر وجهه في الجدار . (٢٣)

ولو تأملنا - جيداً - ما يقوله رشاد رشدي عن نجيب محفوظ الذي «يرسم صورة للإنسان الحديث» وجدنا مفهوم «المحاكاة» كما في دلالات المصطلح الوصفي نفسه ، إذ أن رسم الصورة يعني الارتباط بأصل خارجها ، وإلا لما كانت هناك صورة ، ويرداد هذا الارتباط قوة عندما يقترن هذا المصطلح الوصفي - في سياق دلالي واحد - بالحديث عن سمات «الرواية في العصر الحديث» وكيف أنها تهتم بتسجيل كل ما تقع عليه العين من الروايات والمعطيات (٢٤) ، فبيح عن «ذهاب» حكم المصاحبات اللغوية Collocations - مفهوم «المحاكاة» لكس داخل مفهوم «التعبير» عن الوجدان بواسطة «معادل موضوعي» وذلك كله - في حقيقة الأمر - من قبيل البحث في النص عن معنى خارج عنه ، ومعادلة النص بحقيقة تقع خارج نطاقه ، في العالم الذي يعيش فيه هذا «الإنسان الحديث» ، وليس من قبيل «لا يمكن أن تعادل العمل الأدبي بفكرة» أو نظرية ، أو مشكلة خلقية» (٢٥) ، فالمعادلة قائمة شتاً أم أبيضاً ، مادماً في أسر «المعدل الموضوعي» .

والحق أن الناقد الأقرب - عملاً وليس حديثاً - إلى «النقد الحديث» New Criticism - من بين نقاد نجيب محفوظ - هو محمود الربيعي وليس رشاد رشدي ، فكتابه «قراءة الرواية» : نماذج من نجيب محفوظ «تطبق لافت لهذا النقد» . ويبدو ذلك في إلمامه على أن كل رواية لنجيب محفوظ هي «وحدة مستقلة» لا تفكر شيئاً آخر ، ولا تكمل شيئاً آخر . (ص ١٢) ويبدو ذلك في إلمامه على الكشف عن العلاقات الداخلية للنص ، وفي إدراكه لعمق المفارقة ، وفي تأكيد أنه أن الإهتمام بطائعات الأشياء ذاتها هو الروح المسيطر على النقد ، وليس الإهتمام بالأفكار المجردة ، التي يتصور أنها تحكم النصوص الأدبية .

ولكن - مع ذلك كله - مسجد الحركة - دائماً - في قراءة - محمود الربيعي - تبدأ من داخل النص لتسهي خارجها ، وعلى نحو يعارض مع الحرم النظري لمهمة الكتاب ، أو لتفريغ العذر في داخل الكتاب . وهذا أمر طبيعي ، إذ كيف يفر الناقد - مهما كانت موضوعيته الفنية - من مناقشة «الفصيلة الكبرى» التي «تظل .. من وراء هذا العمل» ؟ (ص ٢٥) إن إغلاق النص عن العالم أمر مستحيل ، وتعامل ذات الناقد مع موضوعه لابد أن يتحقق ، والبحث عن شكة الدوال لابد أن يعمى إلى أنظمة خارج النص . وهنا لابد أن يتوجه الناقد إلى الخارج وهو يعيش عن «معنى اجتماعي وقيمي يجريدي في آن واحد» (ص ٢٦)

قد يقول البعض «إن العمل الفني يعكس الواقع» ولكنه يتجاوز هذا الواقع في نفس الوقت» (ص ٣٥) ويكرر «الواقع» بعضه عليه فمرا ما بين سطوح النص ما يقصد حتى «مصر في حاجة شديده إلى أناسها المكثرين» حتى وإن أخطأوا كثير حتى وإن صلب أحيانا أما غير المكثرين من أناسها - وبأنها - فهم مقاصرو دماء. وأتد أعدائها (ص ٤٤) ومعنى هذا التعب أن «قد يصرح السؤال» ما الذي يريد أن يقولني يجب محفوظ من خلال ٢٠ (ص ٢٥) ومعنى هذا أنه يضطر إلى أن يمشي فلسفه إنسانية كاملة وراء الحداثه (ص ٢٢) أو «أيدولوجية خاصة» (ص ٧٧) أو «وجهة نظر يجب محفوظ في هذه القصة الخطيرة» (ص ٧٩) أو سأل «ما هو موصو الأداء الحقيقي من موقف هاتذا الشخص» وتدف حولوا - وهم من جسم أدبه - إلى أعضاء شلاء. مع في المعر حتى يضو بسبب أن المعر هو قدره نصيبي «هل استعدت عن لحد الإحتياجى لألم أبعث عنه» (ص ١١٥) وقبل أن تبدأ الأحده بأى د كيد ح - «أعده بسكته ككدة» وسعى أن تذهب النفس بكل نمى ونمى ظف (ص ١١٦) وعندها يفسح طريق النص ماداه. وسحب حمار يرفع - يفسح في قلب يرفع - ففسح دخل سبه وعبر إحتياجى حمار ساه - وسحب سكره حتى تربط الروح البقى - «أهم» يرفع شعرا سكره مقصده حتى تربط الواقع بأفكار توجه الوقائع وهذا من حد أدبه - «أهم» من حرد بان الأدب والسياسة - من حيث الجوهر - كانا ولا يزالان صوبي (ص ٢٣) أو من أن بعض - دون أن يشبه في «وجه الصريح عتاده من طيفات انتعج عنه» أوصوف في نسخة «الأنتم تحلمه مع» هذه الصبح (ص ١٥٦) ويصبح «من» أوجهه مستنده - «أنى» لا بكل شيئا آخر - ولا نكل شئ آخر «أينما» في حلقه لأمر - «بلى» أحريكله - يرتد إلى هذا العمل الذى أشرت به بين مسويات عذابه انقراة دما

- ٧ -

إن الانتقال من داخل النص إلى خارجه - من - هو طبعى - ما ظل النص منعكنا عن العالم بطريقة أو بآنى - وإن قيل النص يحكم طبيعته اللغوية ذاتها - مطلوباً على إشارة «والماء» (ص ١٣١) وما دامت كل «قراءة» للنص لابد أن تتصل - في نهاية - «أه تصدى مع شئ يؤر فيها حارج النص من الممكن السليم» من هذه المرونة فحسب - بعده براءة القراءة - دون أن تتعارض ذلك مع التسليم باستقلال النص ولكن هنالك وجهين لهذا الأمر - أحدهما يجب أن يتصل بالإسقاط - وثانيها موجب يتصل بأمر هو «دما» «أوجه موجب فحسب دون الذات الفاعله للقارئ في إدراك النص» كمنصوب معر في مسئل عنه وهذا التوجه قريب «صراع القراءات» أو «الوجه سبب تقرير إحداه الأكان للمضل للنص نفسه» والمحدود - «أنا» في «فروص الإسقاطات» - وما يصحبها من سوء محبة للإسقاط

وبدأ «الاستنطاق» - عما نقاد - «أه شخصيات» من شخصه لا يبعد فيها «توسعات المعنى» من نصيب - «أهم»



المرجعية للحكم بالصفة المتعة

ولكن نفس النظام الفكرى يمكن أن يتح مضمورا معارضا ،
مواجهه - بالتالى - إشارة مرجعية مصادرة في نفس النظام تؤدي إلى
الحكم بالقيمة الموجبة . وعندئذ نسمع أقولا عن : « أكثر لكتاب بها
للطقة الوسطى وأقدرهم تصيرا عن مشاكلها وعرض دقائق حياتها ، عما
أوتى من كشف لواقعها وتبيين لمتناقضاتها » .^(١٠) وعن الكاتب الذى
« أدرك بوعى ذكى طبقة الطبقة المتوسطة » ، بل « حقيقة الظروف
الخصاصة والتاريخية » ، وطبقة القوى الإحتجاجية وصراعاتها وحركتها
التطورية في المجتمع المصرى « فبعدنا » على تقدير الطواهر الإجماعية
تعدبرا سليما .^(١١) واستمرارا لنفس القول سوف نواجه أوصافا ترتبط
به قلبية الفكر الخالى « وتدل على الفكر « الراديكالى » « وه الإنسان »
وكلها على مستوى الإيجاب ، فبعد - في النهاية - من ينظر إلى نفس
الوثيقة التى انتفت عنها القيمة - على مستوى السلب - فيؤكد على
مستوى الإيجاب ، ويجزم بأن أعمال نجيب محفوظ تنطوي « على مدلول
نقلى كبير في مجتمع شرق أعذت الانتكالية فيه أبعادا لا محقولة » . أو
يؤكد أن في نصوص نجيب محفوظ « مقدمات المذهب الإنسانى الذى لا
يستطيع أحد أن يمارى في دوره المدجج بالثقافة في مجتمع شرقى
عجيب » ، لم يعرف ثورة ديمقراطية جديرة .^(١٢) ولكن حتى على هذا
المستوى الإيجابى يمكن أن نلمح نغارضا ، فبعد من يحدنا عن نجيب
محفوظ والكاتب الاشتراكى المادى ، بل لن يزداد ناقد في أن يقول
لنجيب محفوظ - على صفحات الجلات - « إن مساره السياسى كان
مخالفا إلى الماركسية » .^(١٣)

وسرعان ما يقودنا هذا التعارض الأخير إلى تناقض آخر ، إذ أن
المحوى الفكرى لنصوص نجيب محفوظ يمكن أن ينظر إليه من نظام معابر
تماما . وعلى مستوى الإيجاب سنجد سيد قطب يتندح نحو نجيب محفوظ
للمغزى الدينى - الحلقى الذى تقدمه « حان الخليل » فتصبح القصة دالة
على فكر يؤمن بسحرية القدر . . . القدر الساحر من وراء الجميع ،
ذلك القدر الذى « لا يبدو عليه حتى مظهر الحد في سحرية المبررة » ،
لأنك « تقرأ القصة ثم تطويها ، لتفتح قصة الإنسانية الكبرى ، قصة
الإنسانية الصعبة في قصة القدر الحبار » .^(١٤) وما معه سيد قطب -
في هذا السياق - هو أنه اقتنع « عرشا » من « أعراض » رواية
واحدة ، واستنطقها قيمة خلقية هي نفس القيمة التى جعلته يقول عن
« كلام طيبة » : « لو كان لدى من الأمر شئ لجعلت هذه القصة في يد كل
فتى وكل فتاة ، ولطعمتها وورعتها في كل بيت بالحد » .^(١٥) وشدح
هذه القيمة سيد قطب إلى أن يؤكد « أن الناقد في الشرق العربى لا
يبحث لتصحیح مقاييس الفن وحدها ، ولكنه يبحث لتصحیح معايير
الأخلاق » ،^(١٦) بل استدفعه نفس القيمة إلى أن يحس نحو محفوظ
لأنه - في القاهرة الجديدة - « يحيل » لأن يتصرف مع دى عز كل
حال - وأن يحفر الإيمان بالذات والتدهو الحق والإحسان - ويعد
والأخلاق .^(١٧)

وإذا تركنا مستوى الإيجاب - في هذا النظام الأخلاقى - إلى
مستوى السلب سوف نجد من يأخذ على نجيب محفوظ قصصه الدائم

وعندما يستطيعون الملاقة بين « الدال » و « المدلول » ، وعندما يحفظون
بين ثراء « الدلالة » وفقر « المقصد » . وعندئذ تصل إلى حال أقرب إلى
تحويل النص إلى « وثيقة فكرية » ، تصبح دليلا على « مقاصد » نجيب
محفوظ ، وه عرشا « من « الأعراض الدالة » على فكره . وعندئذ نرى
يتحدث الناقد عن « نصوص » أدبية ، بل عن « أفكار » مترجمة إلى لغة
خيالية . ولا عراة - والأمر كذلك - لن نجد من يتحدث عن « نجيب
محفوظ سياسيا » ، أو من يبحث عن « الوجدان القومى في أدب نجيب
محفوظ » ، أو عن « تاريخنا القومى في ثلاثة نجيب محفوظ » ، أو عن
« أزمة الوعي السياسى في قصة السيان والحريف » ، أو حتى « مع الغناء
والمغنين في أدب نجيب محفوظ » .^(١٨)

وسيتوقف « الباحث » عن « نجيب محفوظ سياسيا » أمام عبارات
« سوس حاد » - في « السكينة » - عن صراحة المقالة وخطورتها ،
ومكر القصة ومراوغتها في التعبير عن الرأى ، وسيؤخذ « الباحث » - أو
« المستنطق » - بين ما قالته سوس حاد ونجيب محفوظ ، فتصبح صراعاتها
« الدستور الذى التزمه نجيب محفوظ منذ بدأ يكتب » ، معبرا عن آرائه
وأفكاره . وادن فنجب محفوظ « كاتب سياسى بالدرجة الأولى » ، له
رأى واضح ومحدد تاريخيا ، وله موقف متأسك ومستمر اجتماعيا . وله
نظرة شامة فكرية ، بها بدا كل هذا مسريلا لحيانا في حيل القصة التى
لا تحصرها ، وفي ثابا منها الماكر . ولا بأس في هذه الأحوال لو كانت
« بحثا » من مؤرخ بعيد من النص الأدبى كوثيقة يوظفها لفتايات علمية
خاصة وليس بعبث أدبية . ولكن النص الأدبى مسرعان بها يُحاكم
سياسيا لتفهم ملاحظة تركيز النص على « صورة القنان المتوسطة دون
صورة فئات العمال والملاحين في مسار ثورة مصر »

وما دنا قد دخلنا في إطار هذا اللون من « الاستنطاق » فلا بد أن
نسل في دائرة الحكم التفويجى الذى يستند - في إشارته المرجعية - إلى
فكر الناقد (المستنطق) نفسه . وهنا يتلذذ الأمر بن السلب
والإيجاب ، ونواجه تعارضات وتناقضات لا نحل

سجد - على مستوى السلب - من يقول . « نجيب محفوظ هو
كاتب الحوارية الصعبة » وليس المعبر عن القوى الإجماعية الجديدة
التي تكافح نكي تؤكد وجودها . وادن فنجب محفوظ « يسجل مأساة
طقته » ولكنه لا يرى أملا منها .^(١٩) وتواصل مع نفس القول سجد
من يقول . إن نجيب محفوظ « يرى العالم رؤية ميكانيكية » ثبت العالم
في قوانين ثابتة وبرغم أن نستطيع فهمه عن طريق اكتشاف هذه
لقوانين « واستحقة أن نجيب محفوظ « يصير في السطح لاقى الجوهر »
« بدلا من صد بحركة وبفصها المضطرب لم يحاول وضع السؤال في
صعته الصحيحه أو صيغته ممكنة . بدلا من كيف » يضع
ماديا » . ولابد أن حدد شخصيات نجيب محفوظ - على هذا النحو -
« بقايا الفكر الرجوى » الذى يسجل الفكر بحول عن العلم والعلم
محور عن الفكر . « ويسجل الآخر بعول عن الإنسان » ويتجلى
لجميع عمر . عن صروف حصاره معه .^(٢٠) وتقدرا كل هذه
لأقول سابقة بن مساء فكرى . بعد عناية السياق الذى تعرض عليه
عمال نجيب محفوظ (= الوثيقة) وفي إطار هذا النظام نحدد الإشارة

تطليها وكفاح طيبة» والكثير من الكلام عن الحياة الدينية» (ص ٥٥) وستوقف أمام «رضوان الحسي» «الحتم العميق» لرفاق المدق، ذلك الذي يمثل «الالتزام العفدي من القادرين نحو المعزدين» ومن الأسوياء تجاه الشادين، وعن المهتدين لجمع الصالحين» (ص ١١٢) وستملق قامة «عبد للم شوكت» على «أحمد شوكت» «فهو المحصب والآخر عقيم» (ص ١٨٤)

ولا عجب - والأمر كذلك - أن يصبح «عبد الوهاب إسماعيل» - في «المرايا» - هو «سيد قطب» - ولكن لن يمر الأمر دون محاكمة جديدة، فلقد كان باستطاعة نجيب محفوظ أن يعنى هذه الشخصية وأن ينظر إليها نظرة إنسانية، حتى وإن كان يرفض التعصب؛ لأنه بهذا السلك قد تعصب ضدها» (ص ١٣١) أما عندما صفا قلب نجيب محفوظ وصغر الكون أمام عبيه «تعبت النزعة الروحية حقاً، وخلق نجيب محفوظ شاعراً مأسوراً يرى المصير الإنساني، ويسحر من مكابرة الإنسان وهو للزقت الزائل» (ص ١٩٢) وتلك عبارات لا تختلف كثيراً عن عبارات سيد قطب عن القدر والخال الخليل» «عما يؤكد أننا ندور حول نفس العناصر التكوينية بنظام واحد».

ويقتض النظر عن التضاد الأيديولوجي الطاهر بين البحث عن «فضايا البرجوازية الصغيرة» والبحث عن «القيم الروحية» فإن كلا النقطتين وجهان لعملية واحدة هي «الاستنطاق» - وبقدر ما تدمر هذه العملية الاستغلال المتميز لتصوص نجيب محفوظ فإنها تعرضها للتشويه، وتعقدها أحسن ما فيها، وهو طبعها الأدبية. يضاف إلى ذلك أنها تساهم، بطرائق متنوعة، في تأسيس مفهوم سالب للأدب - في محمله - باعتباره «محاكاة»، وذلك بتعزيز الفرضية النصية التي تجعل الأدب يحاكي تقياً أخلاقية مرة، ومقولات أو أحداثاً إجتماعية في مرة أخرى. ولن يفترق من بعدنا عن «القيم الروحية» - نقدياً - عمن بعدنا عن «الفضايا الإجتماعية للبرجوازية الصغيرة» بل إن كدهما لن يفترق كثيراً عن طه حين عندما يتحدث عن «رفاق المدق» باعتباره «سفرأ ضحفاً» خطير القيمة «لأنه بحث اجتماعي متقن كأحسن ما يبحث أصحاب الإجتاج عن بعض اليبثات، يصورونها تصويراً دقيقاً، ويستقصون أمورها من جميع نواحيها» (١٠٠)

وإذا تركنا «استنطاق» القيم الروحية وفضايا البرجوازية وابتحث الاجتماعي المتقن إلى تنحاة أخرى مدرة عيه وحدنا أن النص الوثيقة يتحول مع كل استنطاق، كما تتحول كائنات أوفيد، فيصبح صاحب النص - نجيب محفوظ - «مثالياً» و «مادياً» مرة و«رجعياً» مرة أخرى، ثم تتحول المثالية إلى «مذهب إنساني» و «اشراكية صوفية» من ناحية، ثم تتحول للمادية إلى «اشراكية علمية» و «ماركسية» من ناحية ثانية وتتجلى التقدمة - بعد ذلك - في الكشف عن تنافسات طبقة، وتظهر الرجعية قرية نفس السب - ولاشيء بعد ذلك - أو في أثناء ذلك - سوى عرضي الإسقاط

برقاب شخصياته، وتعريضهم - دوماً - للعة الحياة، مما يكاد يقضي على الحس المتعائل بالنجاة أو الأمل، وكأن بين نجيب محفوظ وشخصياته عدااء عجيبة «لا أدري مبعثه في نفسه» إنه يعاملهم بقسوة حتى إن بوارق الهداة التي تلوح أحياناً في قصصه لا تستطع أبداً أن تندد بما يكتنف جوها من صرامة وقنم وإن أحق ما توصف به قصص نجيب محفوظ أنها قصص قاعة» (١٨)

وسوف يتكرر هذا الطام الأخلاق - مرة أخرى - على مستوى الإيجاب بعد سوت حوال، وسنعود لنستمع إلى أقوال هي استمرار للعناصر التكوينية الكامنة عند سيد قطب، ولكن - هذه المرة - بعد صمق واتساع، في كتاب محمد حسن عبد الله عن «الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ»، وذلك في محاولة تهدف إلى «إعادة البناء لفكري لمنطقات الكاتب الخاصة، باعتباره يطر إلى الانسحاب إلى الله على أنه أصل الممكن والمقدور للإنسان في التعلب على طلاس لم يجد لها حلاً» (١٩) ومثل هذه المحاولة يعود نجيب محفوظ إلى حظيرة الإسلام بعد أن كاد يخرج منها، ونظراً «المشكلة الأخلاقية» شاحنة، وسيوضع البحث عن «اللامتناهي» في مقابل «المتناهي»، و«المتنهي» في مقابل «المتنهي».

وبترجحه «الاستنطاق» - في المحاولة - إلى البحث عن «الشخصية الدينية واللمسة الروحية» (ص ١٩) وعندئذ سيغيرنا «الاستنطاق» أن الأصل القرآن - مثلاً - «أقوى تأثيراً وأشد أرقاداً» لرواية «بحث الأقدار» من «الأصل الإغريق الأسطوري» (ص ٣٤) بوصف



ونظام النص ، سعيًا إلى تطابق بعضي «شرعية» متعددة الأبعاد ، ويقدر محمود بنا هذه التكوينات إلى أعماق أعمق التراث فإياها تصلنا بأشكال «الانتماء» المعاصرة

ويقدر ما يلتفتنا هذا العنصر التكويني إلى أن نقد نجيب محفوظ لا يمكن أن يتفصل عن صراع «أنظمة اعتقاد» تقع خارجها ، فإنه يلتفتنا إلى معضلة لا تزال تترك نافذة نجيب محفوظ ، في محاربه إقامة توازن بين ذاته القارئة وموضوعه المقروء . ولكن لهذا كله حديث آخر ، لا بد أن يبدأ بتحليل «أعماط القرامة» ، تلك الأعماط التي لم نقيم بتحليلها - كاملة - بعد . وعندئذ يتكشف الجانب الآخر الموجب من الوضع المعقد من التفسير والشرح والتأويلات في نقد نجيب محفوظ ، وأعلى ذلك الجانب الذي يتطوى على التعمد والغنى والتشعب

وأحسب - لذلك كله - أن هذا الاستنتاج الفكري يمثل عنصراً تكوينياً في الأنظمة الخارجية التي يتحرك في دائرها نقاد نجيب محفوظ إن عمومته لافتة ، وهو يفرض نفسه - في أشكال مراوغة - على أشد النقاد تبعاً من هذا الاستنتاج ، مما يجعله - كمعصر تكويني - «دالاً» يبحث عن «مدلول» داخل أنظمة ، فيفضي - بدوره - إلى عملية أخرى من عمليات إنتاج الدلالة ، في دائرة تتصل بموسولوجيا النقد . وقد يقضي بنا هذا العنصر إلى أسية للوعي تصطرع فيها تكوينات تراثية يتعارض فيها «أهل الظاهر» مع «أهل الباطن» ، حول «القصد» من وراء النص ، وحول «واحدية» هذا القصد وليس تعدده . وقد يقضي بنا هذا الاستنتاج إلى تكوينات أخرى في نفس أسية الوعي تصطرع فيها «أشكال للاعتقاد» تتوصل بالتأويل لسد الهوة بين أنظمتها

● هوامش

- (١) يمكن القول إن مصطلح ما بعد النقد مصطلح مستعار من «المطلق الرمزي» غير ، هم اللغة . ذلك لأن «ما بعد النقد» هو عملية مراجعة تشبه - في حداثتها - العملية التي ترجع بها نفسها اللغة باستخدام كلماتها ، أو العملية التي نجعلنا نتحدث باللغة العربية - مثلاً - عن اللغة العربية . ب - وذلك هو مفهوم «ما بعد اللغة» الذي يقول عنه ياكوبسون حائل . «إن جانب من إسهام المطلق الرمزي في علم اللغة مرتبط بتأكيد التمييز بين لغة الموضوع Object Language وما بعد اللغة Metalinguage ، وكما يجب كارتاب فإنه يحتاج إلى ما بعد اللغة كي نتحدث عن لغة أي موضوع إن نفس العملية التفرعية يمكن أن تستخدم في تحليل المسار بين من اللغة . ولذا ، يمكن أن نتحدث بالإنجليزية (كما بعد لغة) عن الإنجليزية (كلمة موضوع) بغیر الكلمات والحمل الإنجليزية بواسطة مفردات اللغة الإنجليزية ، في دورة حيل لغوية وإعادة لصياغة . ومن التوضيح أن هذه العمليات التي يسميها لدا طنة بالمصنعات للبعد لغوية ليست من خلفهم . فقد أثبتوا أنها لا تقتصر على مجال تعلم محسوب ، بل تمتد للصنع حيا متكاملاً من أسسنا اللغوية المعتادة . إذ غالب ما يقوم المشترك في الحرف بترجمته بمصطلح البعض لك - من - يتم يستخدمون نفس الفكرة اللغوية »

(٢)

P Jakobson, and M Halle *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton 1975 p 8

و ما بعد النقد - من الزوايا الأعمى التي يطرحها ياكوبسون - وثيق الصلة بمفهوم «ما بعد اللغة» ، فكلاهما عملية إعادة لغوية باستخدام حسن العملية - اللغوية (في حالة اللغة) والعددية (في حالة النقد) . وكلاهما «قرب» - يرجع - أولاً ، لك كد من صحة عمل الجهد اللغوي أو العددي . ولك كد من سلامة ما حصل المصنع في كلا التقنيين

وإذا أصعنا إلى هذا كله محاولة بعض الدرميوطيين المعاصرين تأسيس الدرميوطية على نموذج ماخوذ من علم اللغة وأصغر مثلاً النص لأول

P Ricoeur *The Conflict of Interpretations; Essays in Hermeneutics*, Edited by Don Ihde , Northwestern Univ. Press 1974.

أو كذا أو « ما بعد النقد » يلتقي مع الدرميوطية على قسائس من

- (١) توماس حرمس ، دراسات في النقد والأدب ، الأجلو ، القاهرة ، ج١ ٣٤٥ - ج٢ ٣٤٦
(٢) حل الرمي ، دراسات في الرواية المصرية ، المؤسسة المصرية للدراسات والبحوث ، القاهرة ١٩٦٤ ص ٢٥٤
(٣) بدأ أول التحليلات الثلاثة لعنصر «البرجوازية الصغيرة» في نقد «سيرة» - عام ١٩٥٤ - ما بين مجلة «المقالة الجديدة» و«جريدة» المصرية - مع عبد العظيم ليس (ما بعد «في الثقافة المصرية» - ١٩٥٥) . محمد مندور (ما بعد «لغويات جديدة» في أدبنا الحديث» - ١٩٥٨) . أصبح هذا العنصر - بعد سنوات - الأساس الكامل لأعمال كاملة (مثل خالي شكري والمفتي ، ١٩٦٤)
(٤) صبرى حافظ ، الانحياز الروائي الحديث عند نجيب محفوظ ، الأدب ، يوليو ١٩٦٣ ص ١٩
(٥) نجيب محفوظ ، قلب الليل ، مكتبة مصر - القاهرة - ص ١٣١
(٦) توماس حرمس ، المرجع السابق ، ص ٣١٦
(٧) محمد مندور ، المرجع السابق ، ص ٧٣
(٨) كيف كمال يوسف - ولا أدري من هو - ولعله من الأسماء الرمزية - من بعض حروب نازر عبد العظيم ليس روحه جردوى في مقال بالغ الأهمية بعنوان «تقاربات الدرميوطيين غير القبيين» (الرمالة الجديدة ٢٧ جويل ١٩٥٦ ، ص ١٢ - ١٧) . أما كريستوفر كودويل فتأثيره مهم - بكتبة الثلاثة عن «الوهم والواقع» و«دراسات في ثقافة متية» و«مريد من الدراسات في ثقافة متية» (بالإنجليزية) في كتابات الرافض العربية الذكرة . ولعل لا بالغ تو فلت أو بدياته وأصغره في كتاب لومس عام ١٩٥٠ في الأدب الإنجليزي (١٩٥٠)
(٩) من الأدب أو سيرة أو نقادى من البيولوجيا النصية التي بشرها فرميل أحمد مراد . أحمد من عن «مصاد بعد الرد» في الأدب العربي الحديث في مصر - دار الفكر القاهرة ١٩٧٩

(١٠) نصر -

R. Palmer *Hermeneutics*, Northwestern Univ. Press, 1969 p. 43.

Contemporary Essays on style Scott Foresman and company, p. 16

و يشير في كتابه إلى التعارضات الثمينة بينهما بشكلًا وريثيًا. عديم يقا -
الأول بين «الصورة» وفيه «و» الصورة الشاملة - ويقارن الثاني بين «نفس» كيميائي -
و «النفس» للكل - من الصورة - و إلى ما يُعتقد به بعض النقاد النفسيين -
الكل من الأساليب - كما فعل هري موريه في كتابه «ميكولوجية الأساليب» -
(١٩٥٩)

(٢٢) عبد الحميد بدر - المرجع السابق - ص ٣٦

(٢٣) محمود الريس - ما (هـ) - ص ١٥ - دكتور عبد الحميد بدر -
١٩٧١ ص ١٥ - ١٦

(٢٤) عبد الحميد بدر

- عبد الحميد بدر - المرجع السابق - ص ١٥٦ وما بعدها
- محمود الريس - المرجع السابق - ص ٢٥ وما بعدها
- علي شلق - نجيب محفوظ في محوره الفكري - دار المسيرة - بيروت ١٩٧٩ - ص ١١٦

- عبد الحميد بدر - المرجع السابق - ص ١٥٦ وما بعدها
- محمود الريس - المرجع السابق - ص ٢٥ وما بعدها
- علي شلق - نجيب محفوظ في محوره الفكري - دار المسيرة - بيروت ١٩٧٩ - ص ١١٦

- سلطان الشطي - الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ - المصنفه المصنفة - الكويت
١٩٧٦ - ص ٢٩ وما بعدها

(٢٥) فاطمة موسى - في الرواية العربية المعاصرة - لاجل المراجعة ٩٧٢ - ص ٢٧

(٢٦) يحيى حل - المرجع السابق - ص ١٠٦

(٢٧) عبد الحميد بدر - المرجع السابق - ص ١٥١

(٢٨) المرجع السابق - ص ٧٢

(٢٩) لا - ب

Edward W. Said. «The Text, the World, the Critic», in James V. Hansen (ed.) Textual Strategies. Cornell Univ. Press. 1979. p. 163.

(٣٠) رشاد رشدي - ما (هـ) - ص ١٠٦ - مكتبة الأنجلو المصرية - ص ٢٧

(٣١) محمود الريس - المرجع السابق - ص ٩

(٣٢) ربح - علي ميل الطال -

M. Krieger The New Apologists for Poetry. Greenwood Press. 1977 pp. 48-5

(٣٣) رشاد رشدي - مقالات في النقد الأدبي - مكتبة الأنجلو المصرية - ص ١٠٦

(٣٤) المرجع السابق - ص ١١١

(٣٥) ما (هـ) - ص ١٠٦ - ص ٢٧

(٣٦) ربح

Pan Ricoeur. Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning. The Texas Christian Univ. Press. 1976. pp. 36-37

(٣٧) ربح على التور

- ربح على التور - عبد الحميد بدر - ما (هـ) - ص ١٠٦ - ص ٢٧

١٩٧٠ ص ٢٦ - ٢٧

- رشاد رشدي - النقد الأدبي في أدب نجيب محفوظ - المرجع السابق - ص ١٠٦

١٩٧٠ - ١٩٧١

- رشاد رشدي - النقد الأدبي في أدب نجيب محفوظ - المكتبة - ص ١٠٦

سبب - نموذج - الصورة النموذجية - كليب على الصورة

(١٢) د. طاهر - عبد الحميد بدر - مجلة المجلد - ص ٢٧

(١٣) محمود الريس - مقالات في أدب نجيب محفوظ - المصنفه المصنفة - ص ١٠٦ - ص ٢٧

(١٤) بيد التاريخ لاصطلاح Type - في النقد الواقعي - مع ماكنه - لاجل
- رشاد رشدي - ما (هـ) - ص ١٠٦ - ص ٢٧ - رشاد رشدي -
جانب من التفاصيل - ص ١٠٦ - ص ٢٧

في ظروف معينة typical circumstances

Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism* Univ. of California Press 1976, p. 46

ويذكر المصطلح بنقاد الواقعي على أنه يعني إلى درجة الكثرة - كمنهج تأسيسي - في
كتابات جورج لوكانش - ويظل كذلك حتى يتم احترازه وانسحابه مع مفهوم برونيت -
- عبد الحميد بدر - ما (هـ) - ص ١٠٦ - ص ٢٧

(٥) Archetype - أو النموذج الأول - المثال - كما يترجمه عبد الحميد بدر (مجمع
مصطلحات الأدب - مكتبة لبنان ١٩٧٤ - ص ٢٩) يرجع المصطلح إلى مدرسة
كمبريدج للأنثروبولوجيا التي ردت إلى السيكولوجية التي ترجمتها من ج. برونيت
الذي يحدد المصطلح قائلا - أن الصورة الأولية - أو النموذج الأول - archetype

هي هيئة أو نمط متكرر في تاريخ عبادة ينحل الوهم بحدود حدها
على هيئة أسطورية وإذا انحصرت أمثال هذه النماذج الأول في النفس البشرية
اكتسب لها صانعها تجارب معينة typical - بعد الأساليب - أو النمط
الروحية لتجارب لا تحصى من نفس النمط - وواضح أن النماذج الأولية هي

يتحدث عنها برونيت ليست من صنف النموذج بل من صنف الأساليب - أو النمط -
باعتبارها عناصر محددة من التجربة الفردية - ربح

M. Bodkin *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford Univ. Press, London 1968, p. 8.

ويعبر عما يصل هذا النمط بين الرمز - أو النموذج الأول - بأنه يميز بين الرمز
و «النمط» - ويصل الرمز بالأسطورة من حيث أن الرمز يندمج في النموذج
الأول - يعني من صور غريزية كونه مختلفة - أو من أساليب من السلوك الإنساني
باعتبار حالات اعتقاد بدائي ولما وجدته نماذج متنوعة لطيفة من النمط - ربح

J. B. Vickery (ed.) *Myth and Literature*, Univ. of Nebraska Press 1966

والمراجع ج. ب. فيكيري - الأسطورة - الرمز - ص ١٠٦ - ص ٢٧

(١٦) إبراهيم فني - العالم الروائي عند نجيب محفوظ - دار الفكر المعاصر - ص ١٠٦ - ص ٢٧

(١٧) محمود الريس - المرجع السابق - ص ٩

(١٨) عبد الحميد بدر - نجيب محفوظ - ما (هـ) - ص ١٠٦ - ص ٢٧

(١٩) رشاد رشدي - مقالات في النقد الأدبي - مكتبة الأنجلو المصرية - ص ١٠٦ - ص ٢٧

(٢٠) يحيى حل - مرجع السابق - ص ١٠٦ - ص ٢٧

(٢١) ربح

S. Ullmann «style and personality», in G. A. Love & M. Payne (ed.)

ص ٧٠ ، ٧٩

« غيبى حلال : أزمة الوعي البشري في قصة السيد والفرح » المرجع السابق ،

ص ٢٤ ، ٢٦

« كمال التيجي » مع الفناء والفتن في أدب نجيب محفوظ ، الحلال : المرجع

السابق ، ص ١٢٨ ، ١٣٥

(٣٨) محمود أمين العالم وحيد المظلم أليس ، في الجنازة المصرية ، دار الفكر الجديد

١٩٥٥ ، ص ١٥٤ ، ١٦٦

(٣٩) أحمد عباس صالح ، قراءة جديدة لنجيب محفوظ : الكتاب فبراير ١٩٦٦ ، ص

٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧

(٤٠) عبد الله صبيح ، الشخصية الإيجابية في أدب نجيب محفوظ ، الكتاب يناير

١٩٦٢ ، ص ٦٤

(٤١) صبرى حافظ ، المرجع السابق ، ص ١٩ ، ٢١

(٤٢) جورج طرابيشي ، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٣

ص ٦٦ ، ١٣٠

(٤٣) رجاء النقاش ، بين الوضعية والباركزية ، الحلال فبراير ١٩٧٠ ، ص ٤

(٤٤) سيد قطب ، كتب وشخصيات ، مطبعة الرسالة ١٩٤٦ ، ص ١٧٦ وانظر مجلة

الرسالة ، ١٧ ديسمبر ١٩٤٥ ، ص ١٣٦٦

(٤٥) سيد قطب ، كفاح طيبة لنجيب محفوظ ، الرسالة ٢ أكتوبر ١٩٤١ ، ص ٨٩٢

(٤٦) ، عواطف منبوذة ، الرسالة ٢٧ نوفمبر ١٩٤٤ ، ص ١٠٤١

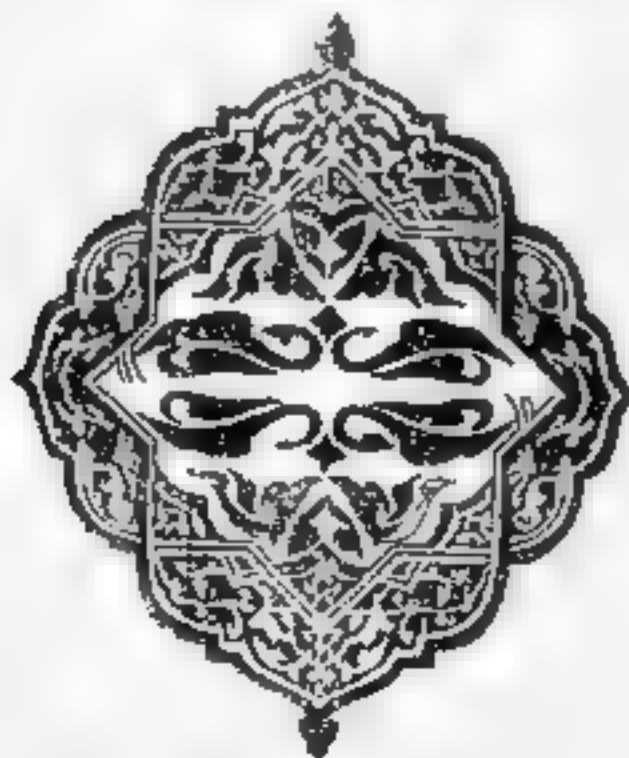
(٤٧) ، القاهرة الحليمة ، الرسالة ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦ ، ص ١٢٢١

(٤٨) محمد قنسى ، ركان الدين ، القنصل ، ديسمبر ١٩٤٧

(٤٩) محمد حسن عبد الله ، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ ، دار مصر للعبادة

١٩٧٧ ، ص ٤٥

(٥٠) طه حسين ، مد وإصلاح ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٥٦ ، ص ١١٨



مكتبة النهضة المصرية

لأصحابها: حسن محمد وأولاده

٩١٠٩٩٤ - برقية، نهضة بركة - سجل الموردين ٢٦٩٤ - سجل المصددين ١٥٨٢



اسم المؤلف
أحمد عطيته الله

د. أحمد شلبي

د. أحمد شلبي

د. راشد البرادعي

ترجمة: د. راشد البرادعي

د. محمد عبد القادر

د. صلاح سيد بيومي

د. محمد عبد القادر

عبد الرحمن محفوظ

د. محمد محمد خليل

د. خورنجه دياب

” ”

د. سمير فاضل

د. وفاء عبد الله

د. لطيفة الصياد

د. أحمد السيد بونس

د. كاميليا عبد الفتاح

د. عبلة عفيفي عثمان

تفتخر بأن تقدم لكم أحدث مطبوعاتنا وأفضلها لعام ٨٠/٨١

القاموس الإسلامي (٥ مجلدات):

موسوعة لتعرف بمفاهيم الفكر الإسلامي وعالم الحضارة الإسلامية
وتاريخ الدول الإسلامية وتراجم الأعلام والشاهير مرتبة ترتيباً أبجدياً.

موسوعة التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية (٨ أجزاء)

موسوعة النظم والحضارة الإسلامية (١٠ أجزاء)

مقارنة الأدبيات (٤ أجزاء)

فتاوى اللجنة العربية

تعليم اللغة العربية

كيف تكتب بحسبها أو بحسبها

قاموس النهضة الاقضية والتجاري

قاموس النهضة للمصطلحات الدبلوماسية والسياسية الدولية

قيادة الفكر الاقضية والتجاري

طرق تعليم اللغة العربية

طرق تعليم التربية الإسلامية

الحسن البصري من عمالقة الفكر والزهد والعبادة في الإسلام

أبوزيد الأنصاري ونواذر اللغة

الشطرنج علماً وفناً

مع الإيمان في رحاب القرآن

نمو الطفل وتنشئته بين الأسرة ودور الحضارة

دور الحضارة - إنشائها وتجهيزها ونظام العمل فيها

سلسلة كتب للأباء والأمهات (٦ كتب)

١ - حياتنا في ضوء علم النفس

٢ - الطفل والطبيعة

٣ - صحة صغار الأطفال

٤ - دليل الوالدين في رعاية الأبناء

٥ - دليل الوالدين في معاملة المراهقين

٦ - فنون أطفالنا

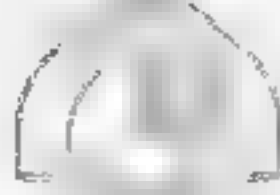
السناء والظواهر في الأدب

نظريته

ومناهجه

□ تأليف: روبرت ماجليولا

□ ترجمة: عبد الفتاح الديدي



لقد

ميرة هذا البحث أنه يعرفنا بحقيقة الوضع الأدبي للنقد في العالم كما يعرفنا بتفاصيل مواقف
النقد الطاهري خاصة ، وبشعرنا فوق هذا بمداخلة الأمر والسؤال لدى بخطر على ما لنا هو
يمكن أن نحاطب قارئنا على هذا النحو ، وإذا كان الوضع كما هو واضح في البحث يتطلب معرفة
فلسفية معمقة فهل نال المشتغلون بالنقد الدراسة الفلسفية اللازمة للموضوع في مثل هذه الموضوعات ؟
وقد مرت جامعتنا المصرية بتجربة من هذا القبيل عندما شرع أمين الحلول يدرس البلاغة في
الثلاثينات متأثرا بالأفكار الفلسفية والخيالية والدلالية لبندكتو كروش وغيره من مفكرى إيطاليا عندما
قام بالدراسة هناك وظل أمين الحلول غريبا بآرائه وأفكاره التي لم تلق الصدى المطلوب ، وظل
كتابه فن القول شيئا غيبا مألوف لدى الدارسين المصريين

واليوم يتساقط العالم سباقا معريا رهيبا ويظل علينا هذا البحث الخالي بعبارات وفقرات
بالألمانية والفرنسية إلى جانب لغة البحث وهي الإنجليزية . وكذلك وردت فيه إحدى العبارات
باللاتينية أيضا فإنه يشير إلى مؤلفين فرنسيين وأمريكيين وإنجليز وألمان ، ويوضح نظريات متعصبة أو وثق
اتصال بالمذاهب المعاصرة في النقد والأدب والفلسفة . يستغل المؤلف روبرت ماجليولا تجربة وحركة
بين أرجاء الفكر لدعم آرائه واستنتاجاته . ويتحدث بساطة عن أسماء أقل ما يقال عن أي اسم مما
أنه صاحب عشرات الكتب التي أحدثت في العالم حركة يعرف قدرها من يعيش هذه النظريات
المروضة على صفحات تلك الكتب . ولكي نتابعه يجب أن نستحضر كل ذكرياتنا عن الفلسفة
ونظريات الخيال والنقد والأعمال الروائية والشعرية التي شعلت أجهزة العلم والمعرفة في كل بقاع العالم
وكنتم أنتمى لن أرقق النص ببعض الشروح ولكن وجدت أنها قد تصده . لذلك فصلت أن
أشرح بعض أفكاره العامة مقدما كمدخل إلى المصطلحات التي استخدمها الكاتب مجردة لم تعودها في
محال الأدب . ومن ناحية الأسماء التي وردت هنا يمكن الرجوع إلى كتاب الاتجاهات الحديثة للنقد
الأدبي للدكتورة كوثر عبد السلام البخيري وكتاب الواقعية للدكتور صلاح فضل وكتابي عن الأسس
المعمورة للأدب ، والاتجاهات المعاصرة في الفلسفة





وترد نقطة علم الوجود على لسان المؤلف كما ترد ألفاظ كثيرة مثل الظاهرية والمعرفة والوعي والداتية والموضوعية والإحالة المتبادلة واللاهية والفعل القصدى والرسندتالية والقطعية التوكيدية والمخاتيت والمشروع والاقتصاب الماهوى والمقولات والحدس والناسلية والمظهرية والأشياء العارقة . والظاهرية تعنى باختصار الدراسة الوصفية لمجموعة من الظاهرات كما تتحدى في الزمان أو المكان معص نظر عن القوانين الثابتة المفردة التي تتحكم في تلك الظاهرات . ومن حيث المنهج تهدف الظاهرية إلى الاستحواذ خلال الوقائع التجريبية على الماهيات أي الدلالات الجوهرية للشيء ويتم إدراكها هنا عن طريق الحدس ، وهو العيان أو البصيرة التي يدرك بها الإنسان الخصائص الفردية للشيء ، والتي يصبح بواسطتها هذا الشيء بالذات دون غيره . والرسندتال هو ما يتألف من الصور والمادى ذات الصانع البديهي بعد استقلالها عن مؤديات التجربة والواقع . فالرسندتال هو ما يتجاوز التجربة ويعلم على انهى العادى كأن العقل مفطور عليه .

والمخاتيت هو الموجود وجوداً باطنياً . والمشروع هو الجسر الذي يعبر من فوقه الموحود في حياته اليومية ليكون موجوداً فهو وسيلة لتحقيق الوجود والمقولات هي التصورات الأساسية للعقل في تعامله بالحياة في تطورها ورمزها ومكاتب وعددها وصفاتها . ول معناها الصفة الأصلية التي يستعين بها العقل في فصل الأشياء وتمييزها . ويقال إنها القوانين الأساسية المعرفية أو الصور العقلية والظاهرية تعتمد على الفعل القصدى للوعي . وهي لا تتحدث إلا في حدود الوعي بوصفه حصيلة مركبات محسوسة . والفعل القصدى هو تخصيص شيء معين بإنشاء الوعي . وعندما يقصد الوعي شيئاً معيناً يكون هذا الشيء موضوع قصد الوعي وإنشائه فتحدث إحاطة قصدية متبادلة بين الوعي والشيء موضوع الوعي . والوعي هو أيضاً لشعور وإن كنا نخص الشعور في اللغة العادية بمحسوسات إحصائية ومظهرية شيء آخر سوى الظاهرية . لأن المظهرية نسبة إلى المظهر في حين أن الظاهرية نسبة إلى المظهر . والأشياء العارقة هي الدرجات الانتقالية بين اليقظة والرم عن طريق العوص من تحيل إلى آخر حتى يصل إلى الحلم كأول خطوة نحو البت . والناسلية هي التصغير عن طريق الناسلات أو الخيالات الوترانية . ونقطيته هي إدوحياطية أي القطع بصفحة شيء اعتياداً على الظل لا على البقية لتجريب . واقتصاب هو رد الشيء إلى صورته الممكنة البسطة بمنزلة في دلالاته الجوهرية والأمل كبير في أن تضيد هذه الملاحظات هنا في هذا البحث عند قراءته ، علماً بأنه مكتوب على أرفع مستوى علمي .

التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه

على المرء أن يستقر على عبارة تقريبية معقولة وموجزة عن بصرية الأدب الظاهري ومبجعه في الألفاظ تحسب حساب التيار بأكملة . وبعد ما يبدو ذلك ممكناً في نظرياً سيكون ذلك هدفاً ثانياً لنا في د س ب

ويعتمد علم الوجود الخاص بالعمل الأدبي كما يفهمه المظهريون على بعض مبادئ نظرية المعرفة الأساسية في المذهب الظاهري وسدو هذه المعرفة أولاً بشكل مكتمل الخوف في فلسفة إدموند هوسرل (١٨٥٩ - ١٩٣٨) وقد ذهب هوسرل في كتاباته المبكرة في القرن العشرين إلى أن نظرية المعرفة المعاصرة بحاجة طريقاً مسدوداً وهو يبرر ذلك بقوله أنه قد كانت حدث انقسام مريع بين الفكر والعدم . وشأن مثل هذه الانقسام عن النظر إلى الوعي كما لو كان مفقداً (مثلاً ذلك عندما يكون الفكر عارفاً به ولا يعرف العالم الخارجي) وقد يظن في الوعي نظرة حاطة بوصفه « ملكة للوعي » بدلاً من « فعل للوعي » (١٣)

تقوم هذه الدراسة بالكشف عن مصادر النمد الأدبي الظاهري ومحسناصه (١) وهي تهدف أيضاً إلى تزويد القارئ بدراسة إسالة تثير لاهم عدد المتخصصين في الأدب الأمريكي والأدب الإنجليزي ممن لم يألفوا هذا التناول الأوروبي (٢) . وقد أحدث النقد الظاهري في أوروبا تأثيراً أوسع مدى من النقد الأدبي الوجودي الذي استعاره الأمريكيون في نشاط مسحوظ . ولتناول الظاهري هو التصير الذي اختاره جان بيار ريشار وجان روسيه وجان استاروينسكي وأميل استيجر . وقد أصاب ذلك كثيراً إلى أعمال جورج بوليه ، والمرحلة المتأخرة بمنزلة في حاسنون باشلار ، والمرحلة المبكرة المنزلة في رولان بارت . والتناول الذي يمكنه أن يرهو مثل هذا لتأثير على العالم الخارجي يستطيع أن يعود على الأقل ببعض العائدة بالنسبة إلى الأدب . لأخلاق أميريكية أيضاً . أما بالنسبة إلى لشعطين بالأدب المقارب وعبرهم ممن عزموا بالظاهريه من قبل فهذه بدراسة تختص بمهمة أخرى . وعلى أرض القارة الأوروبية ذاتها يصعب

التي هذه بدائية (وأوليتها وسادتها وشاغلها) عندما يؤكدها كما لو
 أنها كانت بسطاً لموضوعية بسيطة حياً أو كما لو كانت الموضوعية
 بسطاً ذاتية ونسبي الخصلة في هذه الحالة إلى أن يصح قاعدة
 الحركة الثانية هي «استبعاد العالم كلية كمصدر للمعرفة»^(١٤) ويؤكد
 التحريبي من ناحية أخرى سلبه الوعي والشخص العارف يراه
 التحريبي على أنه «صورة معكوسة» وصورة مطبوعة، تقوم الحقيقة
 للمعرفة عليه بظهور على الدب «عقبة» والتحريبي يصح مصادره مؤداها
 «أن هذه الصورة مثل الهاككة أو الحقيقة في ذاتها المزدوجة تولد الشيء
 المناسب المباشر للمعرفة»^(١٥) وعلى الرغم من أن كلا المثالي والتجريبي
 يتحدان «بواقعا معاينة في معسنة الذات والموضوع فيها يوافقان على أنه
 لا يوجد حصر بين الفكر والعالم

ويرفض هوسرل في مراحل المبكرة كلا هاتين النظريتين
 المعرفيتين، لأنها تعشالان في فهم الوعي بوصفه «فعلاً قصدياً موحداً»
 (كما سيتضح فيما بعد من أجل التعمق الدقيق لما يعنيه الظاهري بلغة
 «إحالة قصدية متبادلة» إلى معاني لفظة القصد الاختبارية قد احتجت من
 الذاكرة قديماً) والوعي عند هوسرل ليس عارفاً ديكارياً للمعرفة.
 ولكنه تعادل حقيق مع العالم الخارجي فالوعي فعل. حيث تكون
 الذات قصده. ويكون الشيء مقصوداً. ويكون كلاهما متصفاً
 بالبدل (وحيث تكون الذات حقيقة ويكون الشيء حقيقياً أي صدقاً
 حق من الخارج)^(١٦). وتعتقد الظاهري عند هوسرل أنها بذلك يمكنها
 أن تبلغ حقيقة حلال التعرف على الماهيات المتكشمة في الوعي. أما بعد
 هوسرل فظريّة المعرفة الظاهريّة تحرر بتعبيرات ذات دلالة في «أبدي دارق»
 هيدجر وجان بول سارتر. وقد كان هوسرل قد وضع مسألة التوحيد من
 أقواس حتى يمكنه أن يبرهن بطريقة أفضل جوهر الفعل المقصود. فإن
 هيدجر - بعد أن حول تعريف هوسرل للوعي إلى تعريف راديكالي
 جذري - أعلن أنه ينبغي الإمساك بالوعي لا كحالة ساكنة - بل كعمل
 دسميكي وكحقيقة. كما هو شأن الوجود. وفصلاً عن ذلك يصيب
 هيدجر من خلال تأكيدهم هذه وحالات المراجعة - بصيف نوعي
 بدوي بوصفه أكثر راديكالية وحدوية من الوعي الانعكاسي وبصيف
 هيدجر يقبض بحال الوعي وفما لأسف في المعنى المهمة. مثل هم. أو انهم
 المعصية. وشل عام لأشياء البرهانية وعالم الأشياء البرهانية للرؤية
 عندما جرى استنهاها. وأبقى ذلك كله في الوقت المناسب ليؤثر تأثيراً هاماً
 على النقد الأدبي الظاهري وفي مقابل ذلك يطور جان بول سارتر الفعل
 القصدي كتجسيم للاختيار الأساسي للإنسان، فيرى في كل فعل قصدي
 عردي تصميمنا لطريقة المرد لوحدة لمواجهه الحياء. ويطلق على هذا
 الاختيار المرد سم المشروع الأساسي للشخص. ويرى سارتر في نظريته
 عن الشعر أن النمطة الشعرية شأنها شأن الشيء الطبيعي الذي يحتوي على
 الانفعال. ولذلك يصبح الانفعال شئاً في الشعر

ولا ينبغي الخلط بين هذه الإضافات التي أتى بها هيدجر وسارتر في
 نظرية المعرفة الظاهريّة وبين تأملاتها انتافيريقيّة. فقد اعتقد هوسرل أن
 انتافيريقي في عصره وفي عشرات السنين التالية محكوم عليها بالإسقاط
 وذهب إلى أنه على الفلسفة أولاً أن تصح «على ترانسندنتاليا أساسياً»
 واحتصار عليها أن تتحكم في صهيبتها الخاصة. وبدلاً من أن تكشف

الانتافيريقي المعنى في التجربة كما ينبغي لها أن تفعل، فرضت بدون وجه
 حق المعنى على التجربة. وأراد الظاهريون منذ هوسرل (وخاصة أولئك
 الذين يكثر الاستعارة من أقواله في المرحلة المبكرة. أو المرحلة الأكثر
 جرحاً نحو الوصف) أن يروا مهمتهم على أنها مهمة وصفية (الهدف
 الظاهري) أكثر مما هي مهمة القرض للوصول (في أعينهم، وهو التيار
 الانتافيريقي الخاص بالاستدلال على الفاعل من أسلوب العمل). وعندما
 تناول هيدجر وسارتر بالتفصيل الأفكار الخاصة بعلم الوجود وعلم
 الأخلاق التي أطلق عليها اسم الوجودية أصبحا بذلك معتمدين إلى مدى
 بعيد في الانتافيريقي ولم يعودا ظاهريين. أما الناقد الأدبي الظاهري فإنه -
 مانحاً من أفكار هوسرل نقطة انطلاق - ظل شديد الصلابة على وجه
 الخصوص فيما يتعلق بحياة الانتافيريقي. فهو يحاول أن يبني محايداً
 متافيريقياً. وأن يرتبط بالتجربة وحدها، وأن يوضح ما يوجد بالعمل
 الأدبي ذاته. ولذلك تتميز طريقته في التناول عن النقد الأدبي
 الانتافيريقي الذي يفسر الأدب في ضوء الحس أو الابدولوجية الخاصة
 بالناقد. وهو يصنف النقد الأدبي الوجودي الذي يصدر عن الوجودية
 عند هيدجر وعند سارتر بوصفه نقداً معتمداً على مبادئ قبلية. وبوصفه
 متافيريقياً، وبالتالي غير ظاهري^(١٧). ويندرجان بير ريشتر بقوله
 «يظل أكبر الخطر هنا في نقل الروح الذي يتجلى في حرص بناء قطعي
 توكيدي بالقوة على العمل» (العالم الخيالي ضد مالماربه ص ٣٧ -
 باريس - طبعة سوي - ١٩٦١)

والفلسوف الثالث أكبر الذي يدخل إصدارات عن المعرفة
 الظاهريّة هو موريس ميرلو - بونتي. وهو لا يبعد تأكيد بعض لدات
 والموضوع نادياً فقط. ولكنه يحمل نظرية هوسرل لأصية عن لإحالة
 المتبادلة خطوة خطيرة إلى أمام، عندما ذهب إلى أن الذات والموضوع لا
 يتحلان الانعصال تحليلياً. وكان أملاً أن يتجاوز بواسطة مثل هذه
 الصياغة المعرفية الواحدة نقطة الخلاف حول الذات والموضوع مرة
 واحدة إلى الأبد. فكل وعي في ميرلو - بونتي هو علاقة موحدة من
 الذات والموضوع. وقد ذكر أنه يستثنى المكرة من المخطوطات غير
 المشورة الخاصة بهوسرل. فتوسع أيضاً في تعريف الإحالة المتبادلة لكي
 يجعله يتضمن كل العالم التجريبي للفرد أو عالم المعاش. وفي مجال
 الممرات بالذات، يؤثر ميرلو - بونتي على النقد الأدبي الظاهري أكبر
 تأثير. وقد استخدم ميرلو - بونتي نظرية الإحالة لكي يتجاوز معصلة
 المثالية - الإمبريكية (التحليلية) وهي نفس الطريقة التي استخدمها
 كذلك في معالجته للغة^(١٨) لميرلو - بونتي يرى اللغة كما لو كانت فعلاً
 قصدياً. وأيضاً بذلك من ناحية النظرية البيوية الأمريكية (عند
 بلومفلد). التي يرى اللغة ذات كيان ذاتي ومستقلة عن المتحدث
 (فيكون معناها مولداً تولدانياً). وأيضاً من ناحية أخرى نظريتين
 (١) السلوكية (٢) والمثالية اللتين تربان في اللغة مجرد علامة لأنشطة
 المتحدث الذهنية (يرى السوكية في اللغة إشارة للدماغ العصبية لدى
 المتحدث. وترى فيها المثالية إشارة لمكر المتحدث. وفي كلتا الحالتين لا
 يكون للإشارة «معنى» ولكنها «تشير إلى» المعنى في عمليات المتحدث
 الذهنية)

واللغة كعمل قصدي هي عند ميرلو - بونتي فعل إيماني . فهي ليست علامة لأحد المعاني ولكنها تجسيد وحلول للمعنى . ويكون التجسيد أكثر كثافة وأكثر غنى في اللغة الشعرية ، لأن العناصر التصورية وغير تصورية فيها (المعنى الاعمالي) تلعب أدواراً تعمل على تقريب أهميتها في حياة الشاملة للكائن الإنساني (لأن اللغة التي نعيم بطريقة عسية بدلاً من التصورية فقط تختلط لها ميرلو - بونتي باسم الكلام) . نظرية الكلام بهذا تفهم التوازن بين اللغة عند فهمها كعلامة واللغة منظور . إليها ككبير قائم بذاته . وهي تجيب على الموقف الأول بقولها إن الألفاظ تعمدات يمدية للمعنى . وبذلك لا يستطيع الإنسان أن يهجر البناء المعنوي ويعثر على معنى في مكان آخر . وتجب على الموقف الثاني بقولها إنه لا كبر البناء المعنوي على وجه التجديد إيمانياً بوصفه تجسيدا للمعنى . ولما كان فعلاً ، فن اللازم تفسير البناء اللغوي بوصفه تعبيراً للحدث . ولما كانت اللغة فعلاً موحداً يربط الذات والموضوع (الموضوع هنا يمكن أن يكون إما ما يدور حوله الحديث أو يكون نقارئ/المتسمع) فلا يمكن أن تنزل اللغة عن أصولها في تعسف . واختصار يركز ميرلو - بونتي انتباهه على المعنى المخابث أو الباطن في البناء المعنوي ، وبكيفية هذا المعنى المخابث أو الباطن في ضوء طبيعته الحقيقية من حيث هو تعبير وتعبير لما يذهب إليه ميرلو - بونتي . تتحد مختلف حالات الوعي لدى الشخص الإنساني في (مشروع أساسي) (مشروع لفظة يستعملها سارتر أيضاً) والكلام على أحسن أحواله تمكن أن يتضمن ديث الأسلوب المعاشي المفرد ، وأن يخلق التكامل بين مختلف مستويات المعنى (طبقات الدلالة) تبعاً لذلك وأن يظهر في أسلوبها ، خلاص شامل الوحدة التجريبية للمتحدث

وقد قام النقد الأدبي الطاهري بمعاونة كل المصادر للتقدمة بتسمية علوم وجود جديدة تنبثق بالعمل الأدبي . ومن أبرز هذه الأعمال كتاب رومان إيجاردس عن العمل الفني الأدبي (١٩٣٩) وكتاب ميكل دوفروين عن ظاهرة التحرية الجمالية (١٩٥٣) والظاهرين الذين يعمرون في حقل النظرية الأدبية مختصون بما يسمون بقدر الخلاف القائم بين جون كروزانسون وكليث بروكس في النقد الأمريكي الحديث . ولكن كما يعتمد كل من راسون وبروكس بعدد من المبادئ الوطنية المشتركة ، وبذلك يكون في إمكانهما أن يمثلتا جبهة مشتركة ضد التزعة الأرسطية الحديثة المثلثة عند ر . م . كرين ، فكذلك من الممكن أن يقال إن أصحاب النظريات الطاهرية المختلفين متفقون حول الأساسيات مع بعض التحفظات الهامة . ولذلك يمكننا الآن أن نشرع في وصف البرنامج لدى مثل معظم النظريات الطاهرية الأدبية ، وفي تقديم عرض للبرنامج لنتعلق بعلم الوجود في العمل الأدبي في رأيهم

ويقول الطاهريون العاملون في حقل النظرية الأدبية وصف الوعي الإنساني الذي صادفناه من قبل في عرضنا لنظرية المعرفة الطاهرية والوعي الإنساني بالنسبة إلى المناهض الطاهري يمثل علاقة مكثفة بين نفس والعالم ، أو يمثل عالم المعاش أو شبكة من التجارب الشخصية . ويصبح مؤلف العمل الأدبي بذلك شخصاً يتقن حياله العناصر الخاصة بعالم معاشه ، ويحوطها ويخلق منها بناءً روئياً أو عالماً روئياً . ويسمى

الكاتب المبدع عالماً الروائي ويجسده في اللغة ومن خلالها . ولذلك يعد رومان إيجاردس في جالياته يصبح العمل الأدبي بناءً مؤبداً من أربعة أطوار (أطوار متغايرة وغير قابلة للإعصاف ولكنها متحدة جالياً في انسجام متعدد اللغات) يتألف مستوياتها الأولى من الأصوات والمعاني ومسلسلات الحمل . ونشأ عصر الأشياء في الظروف الخاصة (الأحداث والتطورات إلخ .) من هذا المستوى ، في حين توفى تلك الأشياء معاً عالم الأشخاص والأشياء والأحداث التي تنتمي إلى عمل حاصر كما لو كان عالمها^(١)

وعلى ذلك فالعمل الأدبي عالم روائي محتم في اللغة ومن خلالها . ونحملنا المرحلة التالية للوصف الطاهري على أي حال خطوة حاسمة أبعد من ذلك ، ونقرر على وجه التجديد أنه لما كانت اللغة إيمالية ومعرفة فإن العمل الأدبي - يعمل في طبائه الأثر المطبوع المفرد الخاص بوعي المؤلف شخصياً . وبعد الطاهري الأثر المطبوع المفرد للمؤلف محاباً أو باعاً في العمل الأدبي ، وأنه يكون هنالك في تناول اليد من الناحية النقدية والنقاد الطاهريون يوافقون باستثناء القليلين عن أن النقد على طريقة كتابة السير والتراجم أو أي نسق نقدي يعالج « النفس » الخاصة بالمؤلف في شكلها غير المحدد كجزء من العمل (بالرغم من أن الكشف توجه نحو دراسة العمل) هو عمل غير صحيح . ولما كان النقاد الطاهريون يشتغلون فقط في حدود البناء الأدبي (كما سوف نرى) فإنهم يعدون تناولهم من الداخل أو من الباطن مقياساً للمسيح الطاهري منذ أيام هوسرل^(٢) . وعندما يشير النقاد الطاهري إلى أنماط من الإحالة المتبادلة في العمل الأدبي فإن الإحالة المتبادلة تعني المواجهة الشاملة ولا تعني مجرد عملية التصور . وهذه الأنماط من الإحالة المتبادلة يمكن بلوغها خلال التحليل الداخلي فقط وليس خلال بحث السيرة . وعلى ذلك فالتحليل الأمريكي « النقدي الجديد » ضد « المعالجة القصصية » لا محل له

ويحرص رومان إيجاردس دائماً من الشغف بالسيرة الشخصية للمؤلف ، ويعترف بحصور داتية المؤلف على النحو التالي : في كتابه عن العمل الفني الأدبي يرى إيجاردس وجهات النظر والمضمرات التي تظهر فيها الأشياء المقدمة على أنها الطور الرابع من أحوال البناء الأدبي . وهذا كان من غير الممكن تحديد أشياء العمل الأدبي بوصفها متصايدته الموجودة الحقيقية فإن منظوراته التي يقدم العمل الأدبي أشياء فيها يتم اختيارها قصداً من جانب الفنان . ومنظورات المكان والزمان أهمية خاصة ، لأن المؤلف يختار من خلالها أشياءه وأحداثه الروائية التي يقدمها . ويتيح من خلال ما يتقنه أسلوب الشخص وللأحداث والأجواء^(٣) . ويؤكد أيضاً ميكل دوفروين في كتابه « اللغة والفلسفة » حضور داتية المؤلف . ويشاء : « فمن أي شيء يتكلم (الشاعر) إذن ؟ يتكلم عن العالم . ونحن نتعلم كيف نعرفه في كلمات عن العالم الذي يتحدث عنه ، والذي يمثل نمطاً واحداً ممكناً من بين الأنماط الأخرى^(٤) . وحتى التمثل العام للعمل الأدبي بوصفه تجسداً للعلاقات الأساسية بين النفس والعالم ، يسمح بتأكيدات موعه ويستطرد النقاد الطاهريون في انتقائهم الخاصة بكل منهم فيما بين التأكيدات . ولهذا يبرز ميكل دوفروين أهمية قطب « العالم » (ما يسمى هوسرل النوم) . فالنوم الأول للعمل الأدبي في نظره موزون يتمثل في

الكشف عن وجود العالم أو لطبيعة الحقيقه ويشير رومان الجاردين إلى الإحالة المتبادلة كمئات فاعلة في العلاقة بين العمل الأدبي والقارئ. ويرى الجاردين الأشياء في العمل الأدبي كمعطيات بشكل «جرى فقط في المنظور». والقارئ هو الذي يعبر العتبة إلى تلك التوضيحات خلال أعمال الوعي الفردية الخاصة به^(١٣)

وتحدث مجموعة السائدة من بين النقاد الظاهريين بصراحة عن الأنماط المهرية الخاصة بالترتيب بوصفها حاضرة بالعمل وذات فاعلية في العمل الأدبي. وتركز هذه المجموعة خلال تحليل النمط المخصص للتجربة الكامن في العمل على الدور المريد الخاص «بنفس» المؤلف أثناء اندماجها واشتياكها بالعالم. ولما كانت اللاتية هي التي تشتمل على الحجاب الإنساني فإن هؤلاء النقاد يشعرون بأنه في إمكانهم أن يعطوا الدراسة المتكافئة عن طريق الاعتماد فقط على التناولات المصنعة نسبياً خاصة من أجل تمثيل الوعي. ولهذا فالمذهب الخاص بعلم النفس الظاهري يوفر لهم رؤية منهجية كثيرة. وتتميز هذه المجموعة الظاهرية بعلامتين مميزتين: الأولى الاعتراف بحضور المؤلف في عمله خلال النمط المخصص للتجربة، والثانية استخدام الاستعارات المنهجية من علم النفس الظاهري. وسوف نطلق على هذه المجموعة السيطرة لقب جناح جان بيار ريشارد لسبق الظاهري. ونحن نضع عليها هذه البطاقة لتمييز نوع من النقد الظاهري. لمعظم الممارسين لهذا النقد وصلوا إلى مكانتهم النقدية بشكل استقلالي وقبل ريشارد نفسه بوقت طويل. ومن هذه الساحة أخذوا على عاتقهم مهمة الوصف الظاهري للنمط المخصص للتجربة، واعتمدوا على المصادر المنهجية لعلم النفس الظاهري. وقد دلت بمكن أن يضم النقاد الآتية أسماءهم فضلاً عن غيرهم إلى هذه المجموعة المسيطرة: ميرلو - بونتي (في كل من نظريته ونقده الأدبي العمل) وجان بول ريشارد وجورج بوليه^(١٤) وجان استارووينسكي وجان روسيه وإميل استيجر^(١٥) والمرحلة المتأخرة عند جاستون باشلار والمرحلة المبكرة عند رولان بارت. وفي الولايات المتحدة الأمريكية هيبس مبر وبول بروككورد. أما الظاهريون من أمثال رومان الجاردين وميكل دولفين من ناحية أخرى فهم على التحديد بسبب السنين الدامتين اللتين ذكرناهما يرفضون تناول الذي يتبعه ريشارد بحجة أنه «يجمع نحو علم النفس»^(١٦) (وفي الولايات المتحدة الأمريكية بفضل ربيه ويلك نفس الشيء من حيث الرخص لتأثره ببعض الشيء برومان الجاردين)^(١٧) وهما تلتصق هذه المقامة بتفسير تناول الظاهري وفقاً للمودح الخاص بمجموعة ريشارد (لأنهم مسئولون عن النقد الظاهري العمل لعدم حاله)

وبالنسبة إلى ريشارد وزملائه تمثل الأنماط التحريية مكانة رئيسية هامة بسبب وطبيعتها الخاصة. فهي تولد جهازاً من العوامل التي تظل جوهرية في الإنتاج الهائي للخيال، وهو العمل الأدبي، وعلى نحو ما هي عبة في عالم المعاش الخاص بالمؤلف. والأنماط التحريية الكامنة مريده لدى المؤلف، وتعتبر الأسس الدعامية الخاصة بكل مشروعاته، بما في ذلك مشروعاته الخيالية. فهي تزود العمل بالوحدة الخاصة بأسلوب الحياة الشخصية. وتبدل مجموعة ريشارد على ذلك بأن الأنماط التحريية تقم لوسائل التي تحمل شيئاً من وعي المؤلف وشعره حاصراً في عمله

والأنماط متضمنة في العمل الأدبي نفسه، ويمكن اكتشافها عن طريق المصحص الظاهري^(١٨). والأنماط التحريية هي العلاقات الأساسية بين النفس والعالم، التي تبرر أي وقائعية خاصة، حقيقية أو خيالية في تلك العلاقة^(١٩). (وكما سوف يرى ليست كل علاقة تأخذ صورة النفس - العالم، مما يمتد إلى النمط الوعي موضح التساؤل، بحاجة إلى وفائعية ذلك المودج). وعلى الرغم من أن الأنماط التحريية ممكن - على أساس استمراريتها - اعتبارها «ثانية» فالظاهريون يعتبرون حقاً بإمكانية حدوث تعبير في تلك الأنماط. ويمكن أن تعبر أنماط هذه العلاقة النفس - العالم، ولكن التعبير الذي ينال شيئاً قسائياً إلى هذا الحد يعادل أو يكون هو نفسه تعبيراً قسائياً في العمق بالنسبة إلى وعي لغيره ومثل هذا التعبير يعتبر - سواء كان نحو الأفضل أو نحو الأسوأ - نقطة تحول في حياته.

وتلعب الأنماط التحريية دوراً حيوياً هاماً آخر في الوعي الإنساني وبالتالي في العمل الأدبي. فهي تمثل السبب الحقيقي في الوحدة داخل الشخص الإنساني، وداعية تأسيساته الروائية الخيالية، وداعية التجسيات اللعوبة الخاصة بهذه التأسيسات، أي بداعية البناء الأدبي^(٢٠). والوحدة للعبة هنا هي وحدة عضوية، وهي الوحدة أو الكل للمائل في العلاقات بين الأجزاء بعضها وبعض. ولا حاجة لهذه العلاقات إلى أن تكون علاقة هوية أو مماثل، إذ من الممكن أن تكون أيضاً علاقة تقابل. وأكثر من ذلك - وهو ما له دلالة كبرى في نقد الأدبي - تمثل هذه العلاقات العامل الذي يوحد بين كل الأعمال الأدبية الخاصة بمؤلف واحد توحيداً كلياً مادامت الأنماط التحريية الكامنة حاضرة حضوراً كلياً ومتزايدة فيما بينها جديلاً بطرق متحدة. ولما كانت الأنماط التحريية الكامنة متبعا للحياة أو الوجود الخاص بالعمل الأدبي (أو الأعمال الكاملة) فإنه من صميم مهمة الناقد أن يقوم بعرضه وتكوينها جالياً (على الرغم - من أنها - بالتأكيد ليست مهمته الوحيدة).

والآن وقد قلنا بوصف ما هو العمل الأدبي بشيء من التفصيل يمكننا أن نتقل إلى أعقد قضية، وهي كيف كان العمل الأدبي ما هو عليه؟

لقد لاحظنا من قبل أن النقاد الظاهريين من نوع ريشارد يبحثون بطرق مباشرة أو غير مباشرة في علم النفس الظاهري عن بعض الرؤى المنهجية. ونبدو استعارات هؤلاء النقاد سادجة بما فيه الكفاية، وغير قابلة لأن تحدث تقويضا في تكامل النقد الأدبي الخاص بهم يقتبسوا من علم النفس الظاهري عنقطة إجابيا للمقولات التي تعنى أو تحسب حساب كل مظاهر الوعي الممكنة. ويمثل المخطط الإجابي نوعين أساسيين من المقولات: ما يسمى (١) بأحوال الوعي. (٢) ومضامين الوعي. ولا ينظر النقاد الظاهريون إلى هذه المقولات بوصفها حقيقية. ويتم استخدام المقولات فقط من أجل ضمان محص الأنماط التحريية كما هي مصاغة لفظيا في العمل الأدبي محصا نسبيا واسع الإدراك. ومن المسلم به أن المقولات مصطبة، فهي مجرد وسائل ملائمة لتحفظ أعمال واختصار ليست هذه هي الصور الترسدية الخاصة بالملفوف المثالي وهي ليست أيضا بصايفات قبلية، توحد من ناحية الموضوعية

بوصفها حقيقية فيما يتعلق بأنواع معينة من المصنوع والقيم المتجاوبة (ومن ثم نهدف أيضا عن الأنساق ولتقرر البدائية القروندية) (٢٢) المؤلف وحده يمكنه أن يعطي القيم العريضة والتعبيرات الخاصة بوجهه. وأخيرا ليس من شأن الأحوال الوعى أن تقوم بتعيين الذاتى ، أو من شأن مصمم الوعى أن تقوم بتعيين الموضوعى. وعنى عن اليان أن مثل هذه الصناعة التعبيرية تستعمل كل مبر. لبيان الظاهرية ، بل يصح دور الأحوال هو تعيين دول (أو وظائف) الوعى العبية المتغيرة. ويعنى الوعى هنا ، لإحالة لمادة ، أى النقص المتبادل لكل من النفس والعدم الخارجى. ومحتويات الوعى هى دقائق النفس والعالم مضوية فى العلاقة «الوعى» - الإحالة للتبادلة ، ومن ثم فإن المحتويات هى أيضا تنصص متبادل بين اللداتية والموضوعية.

وتختلف لتحديدات أحوال الوعى ومحتوياته من نافذ إلى آخر وأكثر التصبغات تشبلا هو التالى . الأحوال - المعرفة والإرادة والانفعال والإدراك والزمن (مشملا على الذاكرة) والمكان والخيال ، والمحتويات - العالم (غير الوحدات الإنسانية) والمجريات (الأحداث) والغير (الناس الآخرون) والنفس (النفس بوصفها مصنوع الفعل النفسى الخاص بالشخص) . وما أن الناقد الأدبى يدرس الأعمال الأدبية ومتجات التحويلات فى خيال المؤلف التى تخص عالمه مناشه فيكون إحسان الخيالى معهما على أنه الحال للنظم ، أن الحال الذى يوحده بين الأنشطة الجوهرية المتغيرة فى رعى فردى مترايط. ولهذا فالناقد الظاهرى يعتقد أنه عندما يكون بصدد دراسة الثلاث العبية الخاصة بالأحوال الستة الأخرى يكون حقيقة بصدد دراسة الثلاث العبية الخاصة بالنفس. ولعل بعض العوامل الدافعة - أو الكثير منها - نحو استخدام الناقد الأدبى الظاهرى للأحوال والمحتويات يمكن تتبعه عند علماء النفس الظاهريين المعاصرين فى بذورها الفكرية التى صادفتها من قبل عند كل من هيدجر وسارتر. ولذلك فتأكيد هيدجر للحالات المزاجية يساعد تحييل الإلهام للأحوال غير العقلية. وفيما يتعلق بالعقل القائم وراء «المحتوى» - المقولات ، هذا الناقد الأدبى نجد أن تقسيم هيدجر لمحتويات الوعى إلى أساق مختلفة من المعانى (الحضور ، فى متناول البد إلح) يمكن أن يرى موضعه رائدا سابقا

والسؤال التالى الذى يرد هنا هو كيف تتجسد الأنماط التجريبية الخاصة بالمؤلف داخل العمل الأدبى ويساعدنا التفكير فى هذه المشكلة بلغة أحوال الوعى على وضع السؤال فى إطار ، من الواضح تماما أن الأنماط التجريبية التى تنطوى على الحال المعرفى (ونعنى هنا الذهنى انصلاقي أو ملكة الفعل عن طريق التصورات) تجد تعبيرها فى الأرصبة التصويرية الخاصة بالغة. والسؤال الصعب هو كيف تتجسد الأحوال غير لتصورية. ويمكن أن نوجد الإجابة فى نظرية الزمر فقط. وتأتى المؤثرات المتلاحقة عند الوصف الظاهرى المتدفق للرمز من كل الانجذابات. ويستعيد المرء فى الحال «الاتصال» عند سارتر ، الذى يصير أسعة - «الشيء» «الشاعرى» ، وتشمل المؤثرات الأخرى ليو اميترز . وشارل دى بو. ومارسيل ريمون. وألبير ييجان (٢٣) وحاسون ماشلار وجان فال. ويتقدمهم رميا سيجمويد فرويد وهيرى برجنسون. وقد مال الوصف الظاهرى لمرمر صياغة تعبيرية محددة على يدى هوريس ميرلو -

يوتفى الذى عرصا عمله من قبل باختص. وعدد ميرلو - يوتفى للكلام إسقاط عبرى للشخص مأكمله. وتؤلف الأساليب الطيفية والسمعية للكلام طرقا هامة بحيث تعبر العصر عن انعقبه الشخصية عن نفسها. ويتنصص التعبير العبرى الشوية بخلاف لدمى اسوافة ، أو بعدة أخرى للغة المخارية أو أى لغة رمزية أخرى. و «يدو» الكلام فى أعى صوره فى اللغة الشعرية. ولكل ما سى ساجون هان. بلقد الظاهرى .

الأول . أن التجربة المتجسدة فى اللغة الشعرية غثل بشكل ما كل أحوال الوعى . فإذا كانت التجربة المتجسدة سمعية بشكل مدلى مثلا تكون المشاركات الأخرى الأصعد وإدنة والمعرفة والأحوال الأخرى فى هذه التجربة السمعية مدلى ممثله أيضا



والتي هي المنهج خاصه بالحوار مع التصديقه على
حسابه لأساسي في التصديق على ما لا يبرهن ولا يبرهن
لا يرى ولا يبرهن ولا يبرهن ولا يبرهن ولا يبرهن ولا يبرهن
صروب المدلالات

ويمكننا الآن أن نلجأ إلى مناقشة المنهجية التي يتميز بها النقد الأدبي
الظاهري ، إذ على الرغم من أن كل باحث ظاهري يطور نظرا عمليا فريدا
خاصا به إلى أقصى درجة ، فإنه يتخذ منهج وإجراءات أساسية معينة ،
يشارك فيها مع النقاد الآخرين من مدرسته . وهنا ينبغي توضيح مسألة
أولية وذات أهمية ، هي أن نسيج التأثيرات التي تسقط على المنهجية
الظاهرية وتنبعث منها بالغة السمك إلى درجة أن أي محاولة للبرهنة على
التأثير عن طريق الحقيقة التاريخية تتطلب انفتاحا استثنائيا إلى دراسة في
حجم كتاب . والسبيل الأمثل والأكثر شرعية في مقال ، هو تلخيص
ما يبدو لنا استخدامات مثالية . وسأقوم بعرض منهج إدوارد هوسرل
الظاهري وما يتوازي معه في المنهج الظاهري للنقد الأدبي المذكور .

ويتضمن منهج هوسرل الظاهري في شكله الأكبر اقتضابين . ولا
يشبه واحد من هذين الاقتضابين مذهب الاقتضاب على نحو ما يفهم
لعالم الانجليز الأمريكي هذه اللمعة . والاقتضاب الأول أو
الاقتضاب الظاهري (ويسمى أيضا الاقتضاب الترنسندنتالي) هو عملية
نقبة بقصد بها ضمان عدم تعرض دراسة الظاهرة للخطر بواسطة
اعتبارات خارجية أو مقتضيات غير قابلة للتحقيق^(١٠) . والاقتضاب
الظاهري هو استعداد مدروس للبحث في وجود أو عدم وجود الظاهرة
المقدمة لدراسة ، فهذا الاقتضاب يحرر الدارس إذن عن كل بحث
البناء الجوهرية للظاهرة الفردية . والاقتضاب الثاني هو ما يسمى
بالاقتضاب الماهوي . والاقتضاب الماهوي هو الاستعداد المدروس لأي
اعتبار يكون خاصا بظاهرة واحدة فقط بين عدة ظواهر . وتفرغ أقوى
المنزعات اللاتاريخية بين نقاد الأدب الظاهريين تطبيقا (ولعله تطبيق غير
موفق في هذا) للاقتضاب الظاهري عند هوسرل . ويمكن أن ينظر إلى
اقتضاب هوسرل الظاهري على أنه مماثل لجهود نقاد الأدب لتصفية
التحيز نحو حلقة الشخص عندما يقوم أحدهم بتفسير الأدب .

وعندما يبيّن الظاهري نفسه للاتجاه للعمل الأدبي انشائها مشددا
فإنه يتقدم نحو مهمته النقدية الأولى التي يتقاسمها بالاشتراك مع معظم
العقهاء الأدبيين . وهو يأس ما إذا كان العالم (الشخص ، الموصوع ،
العقدة إلخ) يقدم في العمل الأدبي قد صار حاصرا أو امتلا بالحياة
بعض اللغة حتى يمكنه أن يعيش في خيال القارئ . فإذا كان العالم قد
أعد على هذا النحو وصار حاصرا بفصل اللغة كانت اللغة ناححة جاليا
ويمكن أن يحدد النقد ما إذا كان الأشخاص والأشياء والأحداث قد
امتلا بالحياة فقط أم لا من خلال الصعته الخاص إلى ما تكون عليه
الحياة أو ما يمكن أن تكون عليه (خياليا أو بشكل آخر)^(١١)

وباختصار يجدر لنا أن نذكر ما يستطيع السلامة التجريبية للغة كمر
للحقيقة . وهذا النقد - وهو أبعد ما يكون عن ضيق الأفق في تناول
يتدقق أوهام كأمكا بعض القدر الذي يتدقق به الدقة الحرفية عند
فلوير فالأوهام الكميكاوية تحلق من جديد كيف يمكن عن طريق الرمز
نمرة الحقيقة في موقف الأزمة

• باحث الظاهري بعد ذلك على عدته مهمته مقدمه دراسة هائل
بعد فحص الظاهري على الأدبي بوصفه مبرا لمحتضنه بشرح في
فحص العمل الأدبي بوصفه مبرا للأخطى بحرية في معنى شام
• بعد التمييز بين الأدب بوصفه مبرا للحقيقة • لأدب بوصفه مبرا
للأخطى الحرة مبرا لحقيقة معنى انتهى • وهذا هو معنى
المراد بالمراد . وبعد شرح العقل صرح التحليل معنى كوحدة في
العمل الأدبي نفسه . ولما كانت هناك حدود في سعة نقد إمكانية
في ضوء العقل محضوا في • واحد نقد كان من هذه في معالجته
عناصر التي • واحد كتحضنه موحدة كالا على حدة في حدة ويمكن
من أن • وبقيت عند الظاهري خاتمة العمل بتقنية بين هذين بدو بين
المرتين على • تلك الشرح • (من غير صرح أن شكلي بعد صرح لأدبه
المعقد قد يتدور في آن واحد مع كل • مبرين • مبرا حقيقي و مرخص
البحر) • ويرى عن نقد مقال حاد روسيد عن فلوير عن سكي
ومدلانة • باريس • كوي • ١٩٦٢ • مثلا (حدا في صفحة ١٢٠
وصفا للبحر) • بعد الحكاية في تفصيل لثابت من بحر الثاني من
رواية الماء يوي • وشرح روسيد كيف يرشد فلوير القارئ من نقطة
الأخرى • من صوف في العقدة • من الطرف • من سعة وثقة مضمونة
وتفحص روسيد أولا هذه الارتلاقات الأسلوبية في النقاد المعقدة
والكبحوص . أي في ألقاظ عن العالم والحقيقة كما هي مضمونة في
رواية • بعد ذلك في الصفحتين ١٢١ • ١٢٢ يدقش روسيد
الارتلاقات • بمطلي وعي فلوير والنماطة كما لو كان ذلك النوع قد •
حينئذ نفس العمل الأدبي

ومثل آخر نجده مستفرا في نقد جان بيير ريشار عن استندال (انظر
العصل الخامس « بالمعرفة والمطبعة عند استندال » في كتاب ريشار عن
الأدب والإحساس) . وفي رأس صفحة ٧٨ يفرنا ريشار أن الماء كمر
الخط التجري في خيال استندال الأدبي يمثل « ميول الانطواء والتبؤم » .
ثم تفحص بعد ذلك المياه الحارة بوصفها رمزية للحقيقة وللعالم عن نحو
ما تبدو في العقدة والشخص في الروايات الفردية . ويتم تفسير المياه
الحارة في روايتي « قبسة مدينة بارم » « والأحمر والأسود » خلال
دورها في وصف الشخص وفي العقدة . ويجري تفويها كمر من حلق
الرواية على طبيعة الحقيقة . وفي هذا السياق لا تجري مناقشة للعلاقة بين
الماء وبين الخط التجري للمؤلف . فالماء مرتبط بالشخص والطباع
الخاصة بكل من فلوير وحوليان ، ومن خلالها تصح الشخص
والطباع جزءا من تحليل الرواية للطبيعة الإنسانية (التي هي جزء من
الحقيقة للمثلة . ولا يرى الماء في هذه النقطة كتطبيق على معنى استندال
الحمد على نحو ما هو عليه) .

وكثيرا ما في المتعالمات بين فحص الظاهري بالأدب بوصفه
• هذا هو الخط التجري وبين منهج هوسرل . وذلك لكي يذكر هـ
لنويات بعض الدقة لكتيب لنا شرح • مبرح هوسرل • مبرح
• لاقتضاب الظاهري الذي ذكرناه منذ قليل • أن نصحه • وسعه •
• مبرح هوسرل • الخدس الظاهري • وليس • الخدس الظاهري • مبرح
• حقيقيا كي يدل على ذلك اللمعة . ولكنه • بعد دبر منه •

بأنه... مصادره متعددة حيث يرى "الشخص أو عدد مانع
بصفة مصادره جوهري" ويتبع حارس الظاهر أو يصاحبه "بأنه
رؤية المصادره" أو هي عبارة وصف السامع لمصادره مع
سبحه... مانع حارس الظاهر كدعوة للتصنيف "شأنه البصيف
عند بعض المصادرين معناه مريح" ويتحقق وحدة حارس من أجل
الاضطراب الحارس "صحته" مما كانت الظواهر تألف "لتدريج داخل
على وسع" معناه ذلك فإن الحد فإن حدس يحدث عن مراحل
سور حدود مبره

وحسب ما... من هذه الأجزاء... عند لا...
الظاهري عن ماهية الممارسات المتنازلة العديدة. فعند ما يدورس الناقد
ظاهري عملاً أدبياً معيناً من أجل الأنماط التجريبية يتوقع أن تكون هذه
الأنماط متداخلة فيما بينها في شبكة عمل عضوية مستولة عن وحدة
العمل. وشبكة العمل العضوية هذه للأنماط التجريبية (مادتها لا تعد
هناك لفظة يتفق عليها كل الظاهريين بشأن شبكة العمل هذه) سبقت
عنها في هذه المقالة مجموعة الأنماط التجريبية الخاصة بالعمل. .
ويتحدث الناقد الظاهري عن التمس الدقيق أو الحدس الموجه نحو العمل
الأدبي، ويكون غرضه من ذلك الحصول على الأقل على إمساك تجريبي
مؤقت بمجموعة الأنماط التجريبية للعمل. والمهم هنا هو أن ينظر إلى
مجموعة الأنماط التجريبية للعمل بوصفها بناءاً أساسياً. وتوازى فكرة
لتحديد الحدس بمنتهى الدقة، وخاصة التركيز على البناء الأساسي.
حدس الظاهري لبناء الأساسي عند هوسرل إلى درجة ملحوظة. ويتبع
سائد الظاهري حدسه للبناء الأساسي بطريقة في الممارسة متنازلة بدرجة
لدرجة الظاهريية عند هوسرل ويتم وصف العناصر الكبرى للعمل
الأدبي الفردي كما يتم استخدام البناء الأساسي كقاعدة للتصنيف
لوصفي. ويتحدث حدس بير يشار عن أنماط التبلور التي هي
ليست ذاتية. في صور نصية أو صور لحاسب الخاصة بالتمهيد
والحدس السور هي حرة متعددة حصلت من انماط التي حصر اندواج
مبكرة على نصية وتبدو في لحظة واحدة

ويتحرك التعبير الظاهري من العمل الفردي إلى التعبير الجماعي
عن طريق دائرة تأويلية^(٢٧) وميكانيزمات الدائرة التأويلية بسيطة بما
فيه الكفاية. وبما أن الناقد لظاهري يتقدم من عمل إلى عمل مع تحديد
البناء الأساسي منتهى الدقة في كل منها فإنه يكشف أن بعض الأنماط
التجريبية الكمية كثيراً ما يتكرر وقوعها. ونقل معاني تلك الأنماط هي
نفسها خلال المؤلفات الكاملة، على الرغم من أن علاقتها بالأنماط
التجريبية الأخرى تختلف من عمل إلى عمل (صامتة بذلك أن لكل
عمل مجموعة فريدة من الأنماط التجريبية). ويمكن تسمية هذا النسق
من التكرارات في المجموعة الأدبية الكاملة لأحد المؤلفين بنسق الأنماط
التجريبية الخاصة بها. ومن الواضح أنه لما كان نسق الأنماط التجريبية
للمؤلف يبدأ في التبلور بالنسبة للناقد المظاهري فمن الممكن أن يجد أنه
يسقط ضوءاً على نمط غامض غموماً خاصاً في عمل معين. وقد
يكشف علاقة النمط بالمجموعة الفريدة لتلك القصيدة^(٢٨)

وبشرع الآن في دراسة محددة لكيجه قيام الناقد الظاهري
بالتحديد الدقيق والوصف لنسق الأنماط التجريبية الخاصة بمجموعة

مؤلفات كاملة، فمضى في عرضنا لمهج هوسرل الظاهري، وبعدئذ
ورد المتواريات في النقد الأدبي الظاهري. ووفقاً لمهج هوسرل الظاهري
التقليدي يأخذ الفاحص على عاتقه مهمة الحدس المدهوي عقب
لمشكال الحدس الظاهري والدراسة الرمزية. ويسبق الحدس المدهوي أو
يصحبه الاقتصاب المدهوي وهو الاستعداد المدروس لأي شيء يبدو غريباً
عن ظاهرة واحدة فقط من بين عدة ظواهر. والحدس المدهوي
(الاستشفاف الظاهري نوع من الحدس) هو الرؤية أو لتحديد
الدقيق للماهيات العامة للأبنة المشتركة في كل الظواهر في إحدى
المجموعات. ويتبع الحدس الظاهري الدراسة الرمزية المدهوية التي تصف
كل العناصر الخاصة بالظواهر بلغة الماهية العامة والمعاطها. وبمائل تحليل
الناقد الأدبي الظاهري لنسق الأنماط التجريبية تلك الأجزاء المدهوية
ويبحث الحدس المدهوي عند هوسرل وفقاً لتعريفه عن ادهية العدة
المشتركة لدى كل الأعضاء أو معظمهم في مجموعة من الوحدات
وعندما ينطلق الناقد الظاهري ليكتشف نسقاً من الأنماط التجريبية فإنه
يمارس ما يشبه العملية الجراحية، فبعين الأنماط التجريبية الكمية التي
تتكرر خلال أعمال المؤلف الكاملة. وعندما يمر الناقد لظاهري بين
الأنماط التجريبية المتكررة عند المؤلف والأنماط التي تظهر في وحدة
واحدة فقط من عمله، فإنه يكون متوارياً في ذلك مع الاقتصاب
المدهوي عند هوسرل. ويمكن ملاحظة أن الحلقة التأويلية في هذا السياق
هي حركة الذهاب والإياب في دراسة الناقد للأنماط التجريبية كجزء من
قصيدة مبردة إلى دراسة نفس النمط ذلك كجزء من النسق الألفي ثم
معدنه مرة أخرى عملاً برصيد جديد من المعصيات المساندة إلى دراسة
ذلك النمط في دوره كجزء من القصيدة المفردة

ويتجه هوسرل بعض القدرات الإضافية إلى الحدس المدهوي.
فلفظة الماهية عند هوسرل ليست معادلة للفظه مطهر (كما هو الحال في
نظرية المظهرية الفينومينالية) ولكنها محابطة أو باطنة في المظهر، والمظهر
هي الرؤى المشوكة المظلمة التي من خلالها يجعل شيء بعينه نفسه معروفاً
ولذلك يسه هوسرل الظاهري لكي يلتفت الثقاتنا خاصة إلى حرق الظهور
أو أحوالها. وهذا التمييز الذي يأتي به هوسرل بين المظهر والماهية يرى
فروقاً معينة وضعها نقاد الأدب الذين يعملون في التراث الظاهري.
فالناقد الظاهري يميز بانتباه بين الهيئات السطحية (هيئات الممار و لإبداع
والصوت والعناصر الأخرى التي تنتمي إلى مستوى اللغة المتكشف الأخرى
الماهر الذي تمكن ملاحظته) والأنماط التجريبية الأساسية. ويتحقق
(أي يصبح ظاهراً على مستوى السطح) النمط التجريبي انكاسي (امثال
للماهية عند هوسرل) تخففاً معيناً بواسطة هيئة سطحية (المثالة للمشوه
المظلل عند هوسرل). وهنا يجعل الظاهري بإضافة أن كل المتكررات
في نفس الهيئة السطحية لا يعنى آلياً أن النمط التجريبي يصبح موجوداً
وجوداً فعلياً بل إن مظهرها خاصاً للهيئة السطحية المقربة عدة سطح
تجريبي معين قد لا يتحقق تخففاً معيناً، بل قد يكون تخففاً معيناً بنمط
آخر. والعامل الحاسم الذي يسترشد به الناقد وهو يقوم بتقويم كل تخفص
فعلي ممكن هو السياق الخاص بالمجموعة ككل. ويقول الظاهري إن
هناك شركاً آخر وهو الادعاء بأن نمطاً تجريبياً معيناً لا يبرر إلا من خلال
هيئة سطحية واحدة. والواقع أن العكس دائماً هو الصحيح، أي النمط
التجريبي يتخذ هيئة سطحية عدة بوصفها طرفاً لظهوره، على الرغم مما

(باريس - لتدع الجمعية الفرنسية سنة ١٩٦٤) ويستكشف نقده الأبعاد المكافئة مثل «المسمة» ، «الرحابة القلبية» ، «وه جدل الخارجى والداخلى» ، وكذلك يستكشف التكوينات المكافئة مثل «الأركان» ، «عاهرة الاستدارة» . ويصف بشار ما هو فريد بالسنة إلى تجربة كل مؤلف ، وما يشارك فيه الآخرين .

ويحقق المسح الذى التمهيد والتصنيف عن طريق علاقة المحتوى بالمقولات (العالم - الأحداث - الغير - النفس) ، فيحصى لميل استيعاد العالم عند برنتانو من خلال أعماله «الإقليم» ، «الدوخة» ، «وعند كبلر خلال أعماله «الصوت» ، «والتيار» . ويتناول بول بروتكوروب فى كتابه «عالم اشباعيل الأبيض» (نبرهافى - مطبعة جامعة بيل - ١٩٦٥) العالم وقد ولدته تحارب الزراب والهواء والنار والماء . والعلاقة بين المحتوى والمقولة فى إطار الأحداث تتمثل فى دراسة جان بيير ريشار عن «الظرة» (العالم الخيالى عند مالارميه ص ٩٥) أو عن «القتل» و«ارتقاء الروح» (الأدب والإحساس ص ١٢٥ - ١٩٤) . والعلاقة لكثيرة بين المحتوى والمقولة ومقولة الغير ، أى للوجودات الإنسانية الأخرى ، هى بؤره الوصف الظاهرى فى نقد بروتكوروب لأعمال الرواى الأمريكى مينيل (انظر الفصل المسى باسم مناسب بعنوان «الغير» فى «عام اشباعيل الأبيض») . وه المحتوى - المقولة «الأخيرة» هى النفس ، ونعى أن الشخص قد يحصل على تجربة مصه الفردية (أو يعتقد أنه حصل ذلك) سواء تأملها (عن طريق النفس أو النفس المفروضة التى هى هدف فعل الشخص الفصلى) أو ما قبل التأمل (عن طريق الإحساس بنفسه الفردية عندما تكون تلك النفس الفردية مرتبطة قصدًا بشئ آخر) . ولذلك يحاول جورج بوليه فى دراسته عن مالارميه (فى البعد الداخلى) أن يناقش «معجزة الذات» وه معرفة الذات «عند ذلك الشاعر ويصف هيبس ميلر فى كتابه المشهور بجدارة عن ديكتر تلك التجربة المتغيرة عند الكاتب الرواى عن النفس الفردية»^(٣١)

ويحقق المسح الثالث التمهيد والتصنيف عن طريق اللوحات وأحياناً يربط هذا المسح الملامح الأسلوبية وأحياناً أخرى الملامح الصرفية بالأنماط التجريبية المكافئة ويورد لنا جان بول سارتر فى قسم ظاهرى من مقالته المسماة «بشأن جون دوس باسوس»^(٣٢) مثالا ممتازا . فهو يناقش الدلالة المصوية أو التجاوية للزمن عند دوس باسوس ، ثم يدور حول بعض الملامح للورفولوجية أو الصرفية التى يراها معبرة عن هذا المعنى ، ويكشف فى تلك الملامح رمزا للسمط التجريبي وبعد ولع دوس باسوس بانصارات المركبة من جرئين بدلا من المبارات المركبة من عدة أجزاء موجعا بالنمط التجريبي المكامن ، فى حين أن تجربة دوس باسوس للزمن تأخذ شكلا مجسدا . ويقول سارتر «الحكاية عند دوس باسوس هى عمل إضافة . ومن هنا كان هذا المظهر المنفكك لأسلوبه ... و .. و» . وتتمت المظاهر الكيرة للصورية والحرب والحب والحركة السياسية والإصرار وتلاشيها لاهاية له من التحف الصغيرة التى يمكننا أن نضعها جانب بعضها فى صف واحد» (ص ١٧) وبعبارة أخرى تؤلف سلسلة الوصلات رمزا للزمن كإضافة محايدة للحظات معروفة . ويعنى تناول سارتر للتصنيف الصرفى السيميائى (الخاص بالدلالات) هنا مع المباشرة الظاهرية . وهكذا توفر لنا فرصة رائعة

لتقاربها بالتناول السوى الأوروبى مثلا فى رومان جاكوبسون وكلود ليفي شتراوس^(٣٣) . ويصف سارتر أولا فى دراسته المستوى السيميائى (الخاص بالدلالات) عند دوس باسوس ، ويكشف هناك بعض الأنماط التجريبية التى تتضمن الزمن . وعدت فقط يهبط إلى مستوى المحتوى ثم يعرض عن طريق مصاهاة الشكل الصرفى بالمستوى الدلالى المكتشف من قبل النمط التجريبي العمال فى الوصف الصرفى ومن ناحية أخرى يعد رومان جاكوبسون وكلود ليفي شتراوس من المشروع أيضا البدء عند المستوى المحتوى والانتقال التدريجى من الملامح الصرفية إلى السيميائى أو الدلالات^(٣٤) . ويبدو معظم الظاهريين مصنفين عن اعتبار التناول الأخير أكثر عازقة إلى حد كبير . ويمكن أن يوحى الشكل المحتوى للعمل الأدبى بدائل كثيرة من القراءات للمستوى الدلالى بحيث قد يصبح اختيار الناقد بسهولة نزوة من النزوات . أما البدء بالسيميائى ثم استخراج الأنماط للورفولوجية (الصرفية) التى تصاحبها بعد ذلك فيبدو احتمال التصانيف الصحيح معه بين المستويين راجحا جدا

ويكتمل عرضنا للنقد الظاهرى بمعالجتنا السافرة لمذهب التمهيد الثلاثة . وفى النهاية يمكننا أن نورد بعض الملامح الخاصة بالتناول الظاهرى التى تميزه عن مختلف مدارس النقد الأنجلو أمريكية . وه القطاع النظرى يشرح النقد الظاهرى حضور المؤلف وحمه بطريقة لترضى كلا من الشكلية التعبيرية والشكلية الجمالية . وقد نجد المعصلة التى أثارت النقد الجديد فى المجال الأمريكى ضد الناقد النصائى حبه و الظاهرية وعن طريقها

وبدو بوضوح فى مجال الممارسة النقدية تعارضات شتى مع اسقف الأمريكى . والظاهرى يحاول أولا وهو يبحث عن العناصر المتكررة أن يقوم بتصنيف الصور وفقا للقاعدة الخاصة «بماهية» لكافة مفصلة على التشابه السطحي فراءته نظرت فى الأعاقى ، ونزع نظرها الخاصة بعالم الحديد نحو تسميتها «بالتدائى» أو «بالتدائى الحر» (عن الرغم من إصراره على أن بقده جوهري ، وأنه يصف ما هو قائم حقيقة فى النص) . وكذلك تهمس المدارس النقدية الفرويدية وأصحاب مذهب الطرد البدائى فى التراث الأمريكى الاستلزامات المبحوثة لعموم المخاربة وغيرها . ولكنها - كما سبقت الإشارة - حرج نحو القنابة والعربية فى تقريبها ثانيا : يوجه الناقد الظاهرى مجموعة مختلفة من الاستعارات إلى العمل الأدبى . فقد يسان مثلا كيف يشتم المؤلف الحب وكيف يسمع الأسى والحزن والأزمة المكافئة والأمكنة الرمائية . وأحيانا يسأل غير الظاهريين هذه الأسئلة ، ولكنهم يفعلون ذلك عادة بطريقة عشوائية . والناقد الظاهرى من ناحية أخرى يعمل عالما من خلال الأحوال والأشكال وعلاقة المحتوى بالمقولات الخاصة و الوعى بطريقة سقية . وطبيعة هذه السقية هى المسئلة بدورها عن التعارضات الناشئة مع المدارس النقدية الأنجلو أمريكية ، فالظاهرى يقدم عادة تفسيرا بحسب حبه حساب المؤلفات المكاملة للكاتب . وتتضمن عناصر هذا العمل وفقا لحدتها الداخلى وليس وفقا للتوقيف الخاص بالتأليف أو النشر

ويختص الناقد الذى يشغل بالتراث انطاهرى يحاول أن يدبر التولب النقدى إلى درجة أعطق وهو إذ يفعل ذلك يعرض نفسه بغير

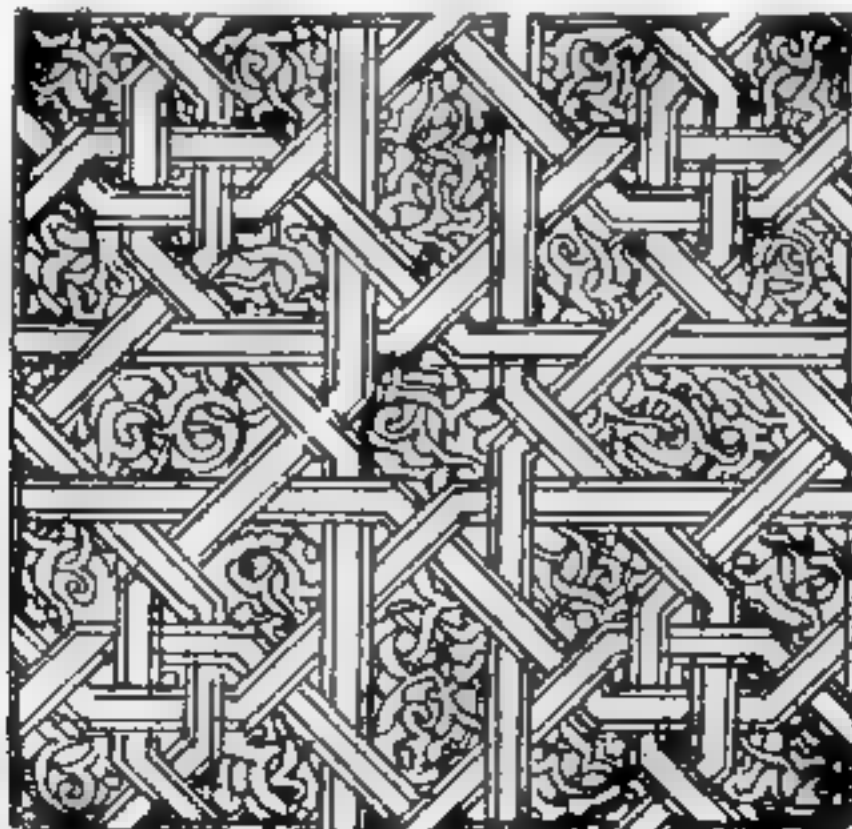
موقف عداء صريح ، أو يكتبون بالإشارة رقيقة للشكوك ، أو يبدو
الاهتمام بل التأييد . وسيظل الظاهري على كل حال مثيرا من خلال القوة
الذهبية الخالصة . والإشارة هي شاغل كل من الأدب ونقده

شك لمخطر كثيرة ، ومخالف محارفات أكبر من الخطأ التفسيري وهو
يزعم على كل حال أن تدونه يتجه نحو قلب الشعر . وأن مثل هذا
المشروع يستحق اعطارة . وقد يقف غير الظاهريين من هذا تناول

● هوامش

- (١) بيه وبلك في نظره هي علم الجبال في قاموس الأدب العالمي في القرن العشرين
دميرج - مازلي - هينا - هوزر سنة ١٩٦٢ (العدد ٢٦٧) تحدد النظرية الأدبية
لأوروبا من مبادئ هوسرل والظاهرة . من بين المذكورين كمنهاتل للتناول
الظاهري ورومان ، بنجاردن وميكل دوفرين . وقد قلنا كلا سيأتي هناك
والدارسون الذين يرفعون شعار الظاهرية في النقد الفني . والذي سوف نالتمه
بمضروب ميكل دوفرين (أنظر : النقد الأدبي والظاهرة ، بإشلة الدولية للصفحة ٦٨ -
٦٩ من ١٩٦٤ - ١٩٦٣ - ٢٨) وحاج به - بشار (أنظر : بعض اللامع الحديث في
النقد الأدبي بفرنسا - هارلوجيا مودرن - أبريل سنة ١٩٦١ من ١٣ ورومان - ريب
(أنظر : الناقدان ، في مذكرات اللغة الحديثة - ديسمبر سنة ١٩٦٤ من ١٥٢) ورومان
ماجورين (أنظر : جان بيار وشار : النقد الحسي ، مجلة «شعر» ربيع ١٩٦٤
من ١٥٦) ولي كلفن الأوقات ، وفي مختلف أنواع البيان سوف تناول بعض
أبناء الدهن الذين يطلق عليهم اسم (أو أطلق أنا عليهم اسم) «أبناء التسليم» ، و«الناقد
لنصويون» و«نقاد الوعي» و«مدرسة جيبف» ، ويؤكد مفادنا أن (أ) الظاهرية
(هوسرل) والظاهرة (ب) والظاهرة الوحدوية (جيبف) - (ر - د - هوسرل) ، وما
أهم المؤثرات المبكوة للناقد الحديث . وقد لاحظنا الظاهرة ، بالتالي هي أكثر الآب
ملائمة
- (٢) على الرغم من أن النقد الظاهري ليس معروفا على نحو واضح للعلماء بالذات ، إلا أن النقد
لأمريكية فله مثال من المبدعين الأمريكيين الذين هم جاورج كليفين ، بيل ورومان
برونكروب . ويمكن العثور على نظير أصيل ومليء باليقظة لفكر هوسرل على النقد
الأدبي في عمل أمريكي ثالث هو فريد ماك زيرين (أنظر مقالة عن «الظاهرة في النقد
الأدبي» - مجلة لوت هامس عدد رقم ١٠ سنة ١٩٦٨ من ٤٧ - ٥٥) ويصف كتاب
ساره لاول من مقوله جيبف باسم «نقاد الوعي» (كيسرودج - مطابع جامعة كارنارد
سنة ١٩٦٨) ، الإجراءات التأويلية لعدد من النقاد الذين ستناولهم على أي حال هذه
المدرسة لا تركز على اتصال الفلسفة وعلم الخيال الظاهريين بهذه الإجراءات . ويخصص
حتى غير مشهور ، الذي يمكن الإطلاع عليه خلال الميكرو فيلم الجامعي (آن أويور -
بنتونجيان) ، وبعض هذا البحث لنقد الظاهري في أمثلة . ويقدم الترتيب
والتمهيدات بسماء أكثر مما يتيسر هنا . دوبرت ماجورلا «النقد الظاهري» النظرية
وتنتج مع تصديقات عملية على أبحاث هارث كرين وشارل برولير ، رسالة دكتوراه في
برنامج الأدب للظاهرة - جامعة ترستون ١٩٧٠
- (٣) كتاب لاور الظاهرة ، مكرناتيا وستيليا (بيورك - هاريز رور ١٩٦٥)
من ٢٧
- (٤) وديان لويين الظاهرة الوحدوية (بنتونج - مطابع جامعة ديكنز ١٩٦٣)
من ٨٥
- (٥) لويين من ٨٦
- (٦) هذه نصيحة هي مني الترحيب في النقد الأدبي الظاهري . وهوسرل يجعل لذاته في هذه
لرحته الشاعرة هي التي نشئ بدعويته . وبذلك في أي كتاب من مؤلفي
التفكير ، وجود إلى كائنات . ولتكملة المعلومات في هذا الشأن أنظر لاور من ٦٨ -
٧٤
- (٧) النقد الأدبي عام . بيجر (عن هيد - و بلكه وغيرهم) يسي إلى مرحلة قبل
الظاهرة . والمقصود به أن يكون محظ وسجوديا في طبيعة الوجود والزمن والتفكير
ومعاد الأدب «الميدجروي» اليوم . تصفون هذا البحث . ويتبع هوسرل بالاشارة الذي
بدكره أحيانا بديهي هذا فديا بياهيدي . فالأدب عنه غير شخصي ، ويرجى خط
مستقلا بالعدم . يجب حال جوا - ساربر . هذا كتابه هي برونه وهي ما كان جيبف
والنقد الوحدويين . وأنه حدث ساربر في الوجود والعدم بحدثة قليلة
- (٨) نهر ويلف وبليك ولوسن وارن في نظرية الأدب - الطبعة الثالثة (١٩٤٢) -
١٩٩
- (٩) أنظر رومان بنجاردن في كتابه العمل الفني الأدبي - الطبعة الثالثة (١٩٣١) في
موسكو - جابر ١٩٦٥ (موسكو) - جابر ١٩٦٥ (موسكو) - جابر ١٩٦٥ (موسكو) - جابر ١٩٦٥ (موسكو)
الفكر الأوروبي للظاهرة (بيوروك - لارنر لسترونس وكوداي ١٩٦٢) من ٢٦
- (١٠) من العمل هذا الشأن في تكون كتابات جورج بوليه وإميل لستونج التعميم ليكره له
الهدف الوسيط التاريخي . وهذه السمة الثلاثية تبدأ حاليا في التحول العكسي . أنظر
مثلا أعمال لستونج بالتأثير التاريخي في كتابه «في القصص» الصبعة الثالثة (١٩٥٥) -
ريو بيج - أناليس (١٩٦١) من ٢٨ - ٢٩
- (١١) أنظر بيبكا من ٢٨ - ٢٩
- (١٢) ميكل دوفرين اللغة والفلسفة (نومستون - مطابع جامعة يورك)
(١٩٦٣) من ٩٧
- (١٣) أنظر المجاردن من ١٣١ وبيبيكا من ٢٩
- (١٤) هي الحال دائما مع الدارسين يوجد خلاف ملحوظ بين تسميه بوليه لنفسه وما يظلمه
عنه النقاد الآخرون . ويقف بوليه في مقدمته لكتاب جان بيار وشار في الأدب
والإحساس (ماريس - سبي ١٩٥١) قائلا : «لا بد أن يطلع النقد الفني الذي
يتحدث به الفكر ، وهو يختلف مع جسمه ومع جسم الآخرين ، مع الشيء لكي
يستحيل إلى ذات» من ١٠ ونظرية الإحالة للتبادلة كمناسبة هنا هي نظرية ظاهرة
تماما كما هو واضح . ونظر سارة لاول أنها يمكن أن تسمى بوليه ظاهرة بكل شرعية
(نقاد الوعي من ٢٢٢) وموسوعة الشعر والفن (برستون : مطابع برستون
الحديثة ١٩٦٥) نقره بالتحميل الظاهري (من ٥٢٠) ولكن في خطاب خاص
ومفصّل بواسطة جورجيف هيلس ميلر (يصر بوليه على أنه ديكار ، ويؤكد ذلك
بعض الشيء ثمرة إلى الوعي لخالص للتلزاف بعد تحليل صدام ذلك تلزاف لأول
العالم (أنظر جورجيف هيلس ميلر مدرسة جيبف - النسخة النقدية - ٨ - سنة
١٩٦٨ من ٢١٥)
- (١٥) يتألف استمع في مرحلة البكره العمل الأدبي ماخر صاب ستانبريدج . ويعتبر فكرة
«ما وراء الشخصية» من حيث المصنوع . ويشرح مثلا في كتابه «التصورات الأسابية
للشعر» سنة ١٩٤٦ علم الوجود الخاص بامبراز العنانية وللحبيب والد فيه . ولغة
الفلسفة الميديريه من الزمن (ب) مستبحر المتأخر (دور التفسير) سنة ١٩٥٥ -
وكذلك «نقد الأسلوب» سنة ١٩٦٣ (يركز على الأسلوب الفريد لكل كاتب
ويصبح بلا أدنى حياة ظاهريا
- (١٦) يتعرف كل النقاد الظاهريين للأدب ضبيا بفصل جاستون باشلا انفسهم عليه
والطابع الظاهري الخاص بهذا العمل الأخير كان موضوع مناقشة ابد كاشيرل الفصص
للسي والليج النقدي عند جاستون باشلا . ضمن كتاب الأسطر ، الرمز - لدى
حرر . واشرف عليه برينس سوب (بيكر - مطابع جامعة هواسكا ١٩٦٣)
من ٤٨ - ٥
- (١٧) مثلا أنظر بنجاردن : العمل الفني من القسم الاول في «التصريح القديمي» بناء العناصر
للظاهرة في الأعمال الأدبية من ١٦ - ٢٣ وأنظر هوسرل في كتابه «الشاعرية»
(ب.م.س - المطابع الجامعية الفرنسية ١٩٦٣) من ٧٥
- (١٨) نهر بيه وبليك ولوسن وارن في نظرية الأدب - الطبعة الثالثة (١٩٤٢) -

- (٢٧) تاريخ ما نسبته هنا بالملقة الصغيرة طويل وشرف . وكنتفيس سوابقه ما كان شلابر
ماتريسيب «ملقة الانسياب» (والتيير الحلال من وضع ديني) وما كان يوسيترو
يسميه «ملقة القبولولة»
- (٢٨) جان روسيه وجورج هيلس ميلر بأشملان على عاصمي بالتحليل النسق ولكتب ايضا
ستيان إلى لحرزاق التكمال في عمل الفرد . أما جورج بويه وجاستون باشلار من ناحيه
أخرى فيتجهان عادة بالتحليل القاعدي للمخاض ، للأعمال الكاملة للمؤلف بحيث
عرضا قدما لملقة يخلو جبالا من الإحساس بالبناء المردى
- (٢٩) جورج بوليه - دراسات عن الزمن الإنساني (لدميرة - مطابع جامعة أديرة ١٩٤٩ -
باريس - بلون ١٩٥٠) ترجمه اليوت كولان تحت عنوان دراسات في الزمن الإنساني
(بالتييمور - مطابع جون هونكر ١٩٥٦) وكذلك «البيد الداعل» (الطبعة الثاني
دراسات عن الزمن الإنساني - باريس - بلون ١٩٥٦) ترجمه اليوت كولان تحت
عنوان البيد الداعل (بالتييمور - مطابع جون هونكر ١٩٥٩)
- (٣٠) انظر ستاروبينسكي في كتابه مونسكيو بقلمه ، نفس ملقة تقديمات (باريس - سبي
١٩٥٣) ص ١٥ - ١١٣ . وكتب ستاروبينسكي كلامه عن مونسكيو كمقدمة طويلة
لطبعة مونسكيو نفس ملقة «الكتاب الدامون» . وتطلب حجم الصفحة منه أن
يجل للقال بعض الوقائع العامة والأسطر التاريخية . وعلى الرغم من ذلك
فستاروبينسكي برده حيث كان ذلك فمكا نحو التناول للظاهري الخالص ومعاذه
الأنماط المرفية على الصفحات ٢٧ - ٢٨ ، ٢٤ - ٢٥ . معج بهادج جيدة لثلاث
الأنماط
- (٣١) شارل ديكتو . عالم روايته (كيسودج - ماسوشينس - مطابع جامعة هارفارد - سنة
١٩٥٨) ص ٣٣٣ وكذلك في مواضع مفرقة
- (٣٢) ظهرت المقالة في كتاب سارتر «لواطف» ص ١٤ (باريس - جالبار ١٩٤٧) ص ١٤ -
٢٥
- (٣٣) ومقاله للتجوز للشركه حر «فقط شارل بودلير» - الإنسان - ٢ (١٩٦٢) ص ٥ -
٦١
- (٣٤) وهكذا يقول جاكوبسون : «بسطاط مبدأ التبادل من محور الاختيار إلى محور
التضام ..» (جاكوبسون: تطيب خطامي - التفريات ومن الشعر - لأستوب في
اللفظ - طبعة ث . سبيوك - طبعة كيسودج سنة ١٩٦٦) ص ٣٦٨ . ويعرض
ميكليل ريجاتير - على الرغم من أنه غير ظاهري - عدم التكاثر في تناوب
جاكوبسون . أنظر مقال ريجاتير عن «وصف الألبه الشربة» : تناولان للفظ
بودلير - الدراسات الفرنسية في بل - عدد مزدوج رقم ٣٦ : ٣٧ (أكتوبر ١٩٦٦)
ص ٢٠٦ - ٢١٢
- بيوروك - هاروكوت وريس والعالم سنة ١٩٥٦) ص ٨١ - ٩٣ وكذلك
ص ١١٩ - وانظر كتاب ويلك من تصورات الفند (يوهانس ولندن - مطابع جامعة
بل ١٩٦٣) ص ٣١٣
- (١٩) ينظر بعض النقاد الظاهريين إلى السبل الأدبي ليس فقط بوصفه تجسدا للإحالة
المساهلة ولكن أيضا بوصفه امتدادا حيا للمجال القاعدي الخاص بالمؤلف . ويصبح
الباء اللغوي وسلة يستمر بها المؤلف نفسه أكثر فأكثر ، ويمتلك من طرفها بالعالم ،
ويعنى من علماني يتدح نفسه أكثر
- (٢٠) ليست هذه صياغة كانطية أم كانطية جديدة . ومن أجل معرفة الاختلاف بين
الظاهري والكانطية الجديدة انظر هجوم مارش فاور (باسم الظاهري) على إرست
كاسير - فاور أهداف الظاهري (نورنبوك شرها رير - بيوروك - هارير دورسنة
١٩٦٦) ص ١٤٠ - ١٤٨
- (٢١) يرد على المخاطر هنا «المشروع الرئيسي» عند سارتر هذه الثانية .
- (٢٢) يعرض النقاد المرويدي مثلا أن استخدام الثمان مجازيا يحمل قيمة قضائية . ويعرض
ناقد الطر البدالي أن طقوس زمن الترويج تحمل قيمة البحث الروحي . ويعرض
الوجودي السارترى أن صور التزوجة تمثل مجازيا للوجود في ذاته
- (٢٣) مارسيل ريمون وأليور ييجان على الرغم من كونها ظاهري فإنها يتجهان غالبا العمل
الأدبي بالقياس إلى ملطيريه الخارجية . وبالتالي إلى ييجان فليكر فإن الإيديولوجيا
هي الرومانتيكية ، وبالتالي إلى ييجان التأثير الإيديولوجية هي الكاثوليكية . وابتداء
من أواخر الخمسينات حتى اليوم يحكم مارسيل ريمون على الأدب في سطوحه لثلاثه
عن كلف الأكرهية
- (٢٤) بالنسبة إلى مدى هذه المقالة يعتمد هوسرل في وصفه لوجه الظاهري على ملخص
إيجاني دوسبي بقلم هيربرت شيجليرج - الحركة الظاهري (لأعلى لوييود ١٩٦٥)
جدا ص ٧٣ - ١٦٧ ، جدا ص ٦٥٣ - ٧٠٩
- (٢٥) لا يستطيع المرء أن يحدد «التير» تحديدا قاطعا . ويقول يكان كيتر «سارتر يخلص
الاعتبار في ضوء التجربة الحائلة بالنسبة إلى كل الناس حرية مكبة من رذرة العمل في
مواجهة «الأشب» والناس (عالم مالاربه الحياتي ص ٢٣)
- (٢٦) أنظر ريجينالد ب . أنوبل - نظريات المعرفة (المجلود كليمنس - برتيس هول -
١٩٥٩) ص ٥١ - ٥٢ - ٥٤ . ويسى التحليل أحيانا «التميز الفقل» ،
ويمكن موارضه «بالتميز الخليل» . و«التميز الفقل» هو الذي يقدمه العمل بين
لأشب ذات المعرفة الحقيقية



المدخل الأنطولوجي

□ تأليف: و.ك. ويمزات
□ ترجمة: ماهر شفيق فريد

الناقد في أحد تعريفاته ، رسول موقف من حقل الفلسفة إلى حقل الأدب . هذا المعنى يبدو النقد الأدبي فرعاً من علم الخيال ، له صلة وثيقة بالمنطق ، ونظرية المعرفة ، ونظرية القيم . كل نقد عظيم يشتمل ، إن صراحة أو ضمناً ، على موقف فلسفي من الـكون : أرسطو ، كولودج ، كروتش ، إلبوت ، فاليري ، رولان بارت . (موضوعية الخلق التي عند إلبوت ، مثلاً ، تضرب بجلودها في هيجلية ف.هـ. برادلي الجديدة ، وشكها في ثبات الذات) والأنطولوجيا (أو البحث في طبيعة الوجود) هي الحذر الراسخ لكل فكر نقدي . فكما تكون نظرتك إلى الوجود ، تكون أحكامك النقدية

الفرنسي ، وجون كرووانسوم الأمريكي ولكل منهم تلاميذ عديدون تولوا جزئيات مفاهيم بالتنمية والتطوير ، أو وسعوا من أفق نظرياتهم لتتوسع في شتى مناطق جديدة من الخبرة الأدبية

مارتن هيدجر فيلسوف وعمر المركب ، شائك الجذع ، يمثل التفلد الفلسفي الجرمان في أكثر صوره ميتافيزيقية وتضيقاً وجهامة . لا يكفي لكي تقرأ أن تكون على معرفة بأرسطو وأفلاطون في المصوم بهومانية الأصلية ، وإنما يجب أن تعرف أيضاً فلاسفة ما قبل سقراط أضعف الإيمان . لمن كان لا يملك هذه المعرفة المتخصصة - أن تقرأ في ترجماته الإنجليزية والفرنسية ، وأن تقرأ ما كتبه عنه بالعربية عبد الرحمن بدوي ، وذكريا إبراهيم ، وعثمان أمين ، وفزاد كامل

في محاضراته عن «هاتلرلن ومادية الشعر» (نقيا إلى العربية الدكتور عثمان أمين) يقرر هيدجر - تمثيلاً مع إيمانه بأن اللغة مسكن الوجود - أن الشعر هو «تأسيس للكيونة عن طريق الكلام» ، وأن «كيونة الإنسان مؤسسة على اللغة» . عظمة هاتلرلن تكن في قدرة لته على جعل الموجود يتكشف . يقول هيدجر : (حيث تكون لغة يكون عالم ، أعني ذلك العالم المتغير أبداً ، عالم القرارات والمشروعات ، والعمل والمشولة ، وعالم الصنف والصحب والمضب والصلا أيضاً)

صارت في مرحلته الأولى على الأقل قبل أن يتمركز - تلميذ تابع لهيدجر ، وكتابه الفلسفي الرئيسي «الوجود والعدم» (١٩٤٣) يدين

الأنطولوجيا - هذه الكلمة التي يمثلها الشدق - تعالج الواقع محرداً . والكلمة - كما تقول دائرة المعارف البريطانية - تمتاز عن كلمة «الميتافيزيقا» الأوسع نطاقاً ، وعن كلمة «إيستيمولوجيا» (مبحث المعرفة) ، وترتد إلى كلمات إغلاطون في وصف الحقيقة المطلقة لتصورات . أما أرسطو ، فإد كان يؤمن أن لكل علم من العلوم المتصلة موضوعه الخاص ، فقد امراض وجود علم سابق للوجود بعامة ، أطلق عليه اسم «الفلسفة الأولى» . من معطف هذين الرجلين اللذين اقتسما الفكر الإنساني بيها خرجت كل المعاني التالية لمصطلحنا . وفي العصر الحديث كان الفيلسوف الألماني فولف أول من أضفى على كلمة «أنطولوجيا» معنى فيما متخصصاً . فتنه أن الفلسفة النظرية (الميتافيزيقا) تنقسم إلى سجزء يعالج الكيونة بعامة ، موضوعية كانت أو داتية ، وسجزء يعالج وحدات خاصة من قبيل النفس ، والعالم ، والله . والسجزء الأول هو الأنطولوجيا

ويذكر «المعجم الفلسفي» لمؤلفه مراد وهبه ، ويوسف كرم ، ويوسف شلالة (الطبعة الثانية ١٩٧١) ، بقلاً عن تعريفات المخرجاني ، أن الأمور الدمة = الأنطولوجيا هي ما لا يختص بقسم من أقسام الوجود نقي هو الواجب والموهر والعرض ، بل يقال على الوجود من حيث هو كذلك فتتم جميع الموجودات . فهي قسم من أقسام ما بعد الطبيعة .

للقد الأنطولوجي في عصرنا ثلاثة ممثلين كبار ، اثنان منهم على الأقل فلاسفة محترفون . مارتن هيدجر الألماني ، وجان بول سارتر

الشعرى هي وصمة الفريد الذي يميزه عن أى حديث غير شعرى

كاتب المقال الذى تقدمه هنا هو الناقد الأمريكى المعاصر و. ك. ومورات ، صاحب كتاب «الصورة اللفظية [حرفاً و لافقوة اللفظة]» : دراسات فى معنى الشعر» (١٩٥٤) وهو كتاب أساسى يناقش قضايا من قبيل : مغالطة النية (أى القول بأن تكون بية المؤلف هي معيارنا للحكم على مدى نجاحه) ، والمعطى بوجدانية (أى خلط بين القصيدة ونتائجها : بين ما هي عليه وما تؤديه من وظائف أو بولده من آثار) ، وعلاقة الشعر بالأخلاق ، وبناء صور الطبيعة فى الشعر الرومانسى ، والعلاقة بين الرمز والمجاز ، وعلاقة القافية بالمعنى ، والتبويب ، ومجال النقد ، وشرح النصوص باعتباره مهجاً نقدياً ، والشعر والفكر المسيحى .

والمقال مأخوذ من كتاب «النقد المعاصر» وهو صادر عن دار إدوارد أربولد للشر بلندن عام ١٩٧٠ ، أعيد طبعه عام ١٩٧٥ ، وحرره الأستاذان مالكولم برادبرى ، وجيفيد بالمر .

ويتكون الكتاب ، إلى جانب تصدير المحررين ، من تسع مقالات هي

١ - مقدمة . حالة النقد اليوم (مالكولم برادبرى)

٢ - النقد باعتباره نفساً إنسانياً (جربام هف)

٣ - طرق الموضوع : المدخل الأنطولوجى (و. ك. ومورات)

٤ - نقد الأجناس الأدبية : مدخل من خلال الخط ، والطريقة ، والنوع (آلان روهواى)

٥ - نقد المقارنة : مدخل من خلال الأدب المقارن والتاريخ الذهبى (جون فلتشر)

٦ - لا شعور الأدب : المدخل التحليل النفسى (يورمان هولاند)

٧ - الدراسات الثقافية المعاصرة : مدخل إلى دراسة الأدب والمجتمع (ريتشارد هوجارت)

٨ - بناء النقد ولغات الشعر : مدخل من خلال اللغة (روجر فاوور)

٩ - النقد باعتباره نشاطاً فردياً : مدخل من خلال القراءة (إيان حرجور)

فى ترجمتى للمقال - وصعوبته واضحة للعيان - اضطرت إلى إيراد مصع مقتطعات بلغتها الأصلية ، حيث أن ترجمتها لاحقاً لي عبثاً أدرجت بعض كلمات شارحة لى من المقال بين قوسين [] حتى لا تختلط بهوامش المؤلف الواردة فى نهاية المقال . هناك أبيات من مسرحية «هملت» نقلتها من ترجمة الدكتور محمد عوض محمد هذه المسرحية (دار للعارف) من سلسلة مسرحيات شكسبير التى نشرتها لإدارة التثامية لحامعة البول العربية

بالكثير لكتاب ميلجر «الوحد والزمان» (١٩٢٧) . عند سارتر أن نتائج البحث الأنطولوجى تقضى إلى أن الحرية ضرورة ، لا بل إنها قدر لا مفر منه . هذه الكلمة - الحرية - هي الحفر الأساسى الذى يغذى كل دراسات سارتر عن أدباء أفراد : بودلير ، فلوبيير ، جان جيهيه ، كامو ، مورناك ، جيد ، جيروندو ، ناتالى ساروت ، دوس باسوس ، فوكر فى هذه الدراسات يستخدم سارتر تحليلاً نفسياً وجودياً ، يركز على الاختيار الأساسى فى حياة كل أديب

بودلير ، مثلاً ، هرب من حريته إلى الانغماس فى أحضان مادية لاهوتية وأخلاقية مقررة سلفاً ، وإن عجز - لصعوبة البشرى - عن العيش طبقاً لهذه المبادئ . لهذا كان ، فى نظر سارتر ، مجرد عنرد وليس ثورياً حقيقياً . سجنه - «القديس والشهيد» - على العكس من ذلك وجد المرأة لكى يتبع جنسيته المثلية ، ويميله إلى السرقة ، وذلك جزئياً على سبيل التحدى لمواضعات مجتمع برزخوارى قائم على الاقتناء المادى ، وعلى تجنب المخاطرة الفكرية والروحية والجنسية . فرائسوا موريناك - الرواى الكاثوليكى - نموذج آخر لفرض الأطر المسبقة على العمل الفنى فى مقالة عن «مسبو فرائسوا موريناك والحرية» (١٩٣٩) - نقلها إلى العربية جورج طرايشى - بنهم سارتر الرواى بتلك الخطبة المليئة التى أودت بأديب وعبره من الأبطال التراجيديين الإغريق - الخطبة الكبرياء . إن موريناك يلعب فى رواياته دور الإله كلى القدرة - كل المعرفة . وكما يعرف الإله حباً بالنموس وأدواء الجسم ، يعرف موريناك كل شئ عن شخصياته ، ولا بدع لها محالاً للنمو الحر . إنه يكتب من زاوية المطلق ، وكأنه يتعامل مع الأبدية ، لا مع كائنات كالأرجبة مشروطة برمائها ومكانها وموقفها . وموريناك يحدد ما هبة شخصياته قبل أن يكتب ، ويفرر أنها ستكون على هذا النحو أو ذاك . إنه مثل آسمودبوس ، ذلك الشيطان الأهرج الذى صوره لوساج ، وكان يرفع سقف مارل مدريد ليطلع على أسرار سكاتها . أو هو - بعبارة أكثر وقاراً - يصب نفسه قاصياً يتوحد فى البداية ، متعطشاً ، مع شخصيته - نيرير ديكورو مثلاً - ثم إد به يتراجع لكى ينظر إليها من الخارج ، ويحكم عليها

جون كروراسوم ناقد أدبى ذو ثقافة فلسفية بعد من آباء «النقد الجديد» . وقد كان معلم لآتى تيت لى جامعة فاندربيلت . يقول عنه «ميكول برادبرى» إن مبعده ، رغم ميله إلى النقد التطبيقي ، فلسفى بسرعة ، يدين بالكثير بكامط . فربما ليرحسون . فهو يناقش العمل الفنى أنطولوجياً ، أى كشئ فى حد ذاته . ويتبع هذا تركيزاً لما هو عبقى ، وشكاً فى التجريد ، وإيماناً بأن الفن معنى ، أساساً ، بفعل الإدراك عسى

ر سوم محاصرة عرواى «الشعر كلمة بدائية» (١٩٤٢) (نقلها إلى العربية جبرا ابراهيم جبرا) يقول فيها : «إن دافع الشاعر أنطولوجى (كسبى) ، كدفع من سمييه العالم . إنه يعبرنا عن بعض سمات العالم الطبيعي . هي ليست السمات التى عبرها عنها العالم - وإن يكن كلاهما تعبراً عن بعض سمات كسوة الأشياء . وأنطولوجية العمل مع من اتحاد ساء والسبح .» شريد عن هذا الاتحاد من معنى بأنطولوجية العمل

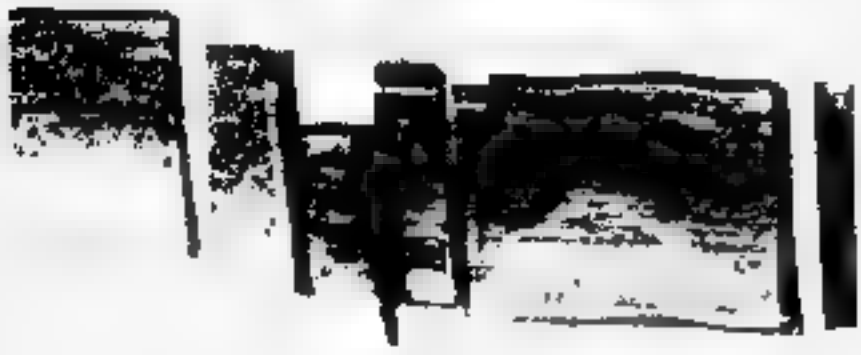
يقارب المدخل الأنطولوجي أو «الدخل» إلى من الأدب مع المدخل المصادفة لدى كل نقاط الأفق الأدبي بأكمله. وحينما يقدم عرضي هو أن ورد بعض إشارات على شكل هوامش. بعض مقالات مشورة في كتابي «الصورة البصرية» ونس المراحل الياكرة للنقد الكلي أو النقد «سياق» الدخلى في الدراسات الإنجليزية الحديثة. وهنا أورد بعض أعمال حديثة تسمح التطورات الأخيرة وبعض أعمال أسهمت، على أكثر الأنحاء مباشرة، في تشكيل الصفحة التي سأحاول التقدم بها. هذا القسم الأول. كتابا مري كريجر «الرؤيا المأسوية» تويجات على حيط في التفسير الأدبي (نيويورك ١٩٦٠) و «سوناتات» شكسبير والبوطيقا الحديثة (برنستون ١٩٦٤) بمسحان الصحريات الأساسية التي تواجه هذا النوع من النقد. مقالة إيجو سدلر *The iconolatric Fallacy* عن حدود المسح الدخلى في النقد، صحيفة علم الخيال والنقد الفني ٢٩ (طريف ١٩٦٧) ص ٩ - ١٥، توضح بعض تواريات حديثة بين مذهبين قوينين من النقاش: كائنات مستقلتين إحداهما عن أخرى إلى حد كبير. الأمريكية والألمانية مقالة إدجار بوهنر «المدح ساطع» في كتاب «أساق النقد» مقالات في نظرية الأدب وتفسيره وتاريخه، تحرير بينر دمتز وآخرين (بوهيفن ١٩٦٨) توسع المنظور لكي ينفذ الشككية الروسية والشككية مل «شرح مصرص» الفرنسي منذ ١٩٠٢. كتاب ل. ت. بيجون النقاد الجبرونيون (نيويورك ١٩٦٥)، في عصبية الخامس والسادس، يسمح نفس الصعوبات التي يتوغلها مري كريجر. وانظر كتاب جريام هف «مقالة عن النقد» (١٩٦٦) خاصة الفصول الثالث، والثاني والمشرين، عن لشككية واستعارة الشكل المعصوي.

ول القسم الثاني، الذي بشرح الأفكار المراهنة عن «السياق» باعتباره خارجيا، روسط العمل الأدبي الذي لا تحده حدود. أشير إلى ندوة عن النقد الأدبي عقدت في ييل عام ١٩٦٥. وقد نشرت ست مقالات منها في مجلة «مودرن لا مجودج فونز» ٨١ (٥) (ديسمبر). انظر بصفة خاصة مقالة جيفري هارتمان «ماوراء الشككية» ومقالة ج. هيلير ميلر أطراف النقد المتعاقبة: تأملات حول ندوة ييل. بعد ذلك أشير إلى مقالة ج. هيلير ميلر «مقدمة جيف» في مجلة «العصبية النقدية» ٨ (شتاء ١٩٦٦) ص ٣٠٥ - ٣٢١. انظر أيضا كلمة الترحيب للمحرر أ. أ. دايون في ذلك العدد. وانظر كتاب مير «احتفاء الرب» خمسة كتاب من الفرد التاسع عشر (كمبردج: هارشوسستس ١٩٦٨) وهو يحوى فصولا عن ستة من نقاد حلف وفصولا عن ج. هيلير ميلر.

أما عن إشاراتي في القسم الرابع إلى تطورات علم النعة بعد لومميلد فانظر، مثلا، مقالة أوتشيوولد أ. هيل: «علم النعة مد لومميلد» في «صحيفة الكلام العصبية» ٤١ (أكتوبر ١٩٥٥) ص ٢٥٣ - ٢٦٠ ومقالته «تحليل تقصيدة الباري» [لهويكر]: تجربة في المسح البالي في مجلة «منشورات رابطة اللغة الحديثة» ٧٠ (ديسمبر ١٩٥٥) ص ٩٦٨ - ٩٧٨ ومقالته «أعبي ب» [ليرابوج] محاولات في القراءة البائية في كتاب «قراءات في علم اللغة الإنجليزية التطبيق» تحرير هارولد ب. آل (نيويورك ١٩٥٨) وعد نهاية هذا القسم أناقش البيوية. انظر «البيوية»: دراسات جامعة ييل في الأدب الفرنسي ٣٦ - ٣٧ (أكتوبر ١٩٦٦) عن البيوية في علم الإنسان، والتحليل النصي، وعلم اللغة، والنقد الأدبي، مع بيولوجرافيت مشروحة قيمة. انظر بخاصة مقالة أندريه مارتييه «البية واللغة»، ومقالة جيمري هارتمان البيوية: «المغامرة الأنجلو-أمريكية» ومقالة «القطط» انظر أيضا مقالة رومان باكوس وكود لبي شراوس «قطط شارل بودلير» في مجلة «لوم» ٢٥ (١٩٦٢) ص ٢١. ومقالة باكوس «وجهان للغة وعطشان من اضطراب البنية» [فضان القدرة على الكلام] في كتاب «أسس اللغة» (س - جرافاج ١٩٥٦) ص ٦٤ - ٧٢ (وقد أعيد طبعها تحت عنوان «القصة السخرية في اللغة» في كتاب «اللغة بحث في معناها ووظيفتها» تحرير روث نيدا آشن، نيويورك ١٩٥٧)، ومقالة المسماة «تقرير ختامي: علم النعة والبريطيقا» في كتاب «الأسلوب في اللغة» تحرير توماس سبويل (نيويورك ١٩٦٠)، وهو نص أبحاث مؤخر عقد بجامعة إنديانا في ١٩٥٨. وفي المجموعة المسماة «أساق النقد» المذكورة أعلاه، انظر مقالة ف. و. بيتسون «علم اللغة والنقد الأدبي» ومقالة و. ك. ويمرات «التكوين: إعادة زيارة لمخالطة». العلاقات السياقية للموضوع الشعري كـ «مفهوم» «لجدها عمل نقاش» على ضوء الفلسفة الإنجليزية في اللغات، في كتاب جون كيزي «نعة النقد» (١٩٦٦) خاصة صفحات ١، ١٢، ٢٧، ٢٨، ١٦٢.

- عجبها أي مصير وضع نصير إليه يا هوراشيو! لماذا لا نتبع عميانا مصير ذلك الثراب النيل لحسد الإسكندر، حتى نجد أنه استحال طبنا يسد به قلب يرميل؟
- إن هذا يكون إسراقا في التصور فليس الحدوى (مسرحة «ملت» الفصل الخامس، المنظر الأول)

إن السؤال عن الموضوع الصائب للدرس الأدبي، أو أكثر موضوعاته إقناعاً، يقع اليوم في ثانيا سؤال آخر عما إذا كان من الممكن طرح مثل هذا السؤال على نحو صائب. وحين تقرير وجير هذه المشكلة الوجيرة أعرضه إجماعا مع قرب نهاية كتاب مري كريجر المسماة «الرؤى المأسوية». ومن ثلاثة عشر صفحة، وثانية على نحو عي، نعى «نوت النقد» الشكلي «الأمريكي»، أختار بضع جمل لا تعبرها الفصاحة



- لما كانت العضوية وعدم قابلية النص للانتهاك مسائل نوع لا درجة ، فإنه ينبغي النظر إلى الشعر على أنه شكل من الحديث غير إشاري ، بمعنى من المعاني ، حتى رغم أنه ينبغي أن يكون ، بمعنى من المعاني ، إشاريا لكي يكون شكلاً من الحديث ، أساساً
- يلوح لي أن هذا الدور يمثل النقطة الخامسة ، إن لم يكن نهاية الطريق ، في النقد الحديث .
- إن منظرى المستقبل الذين يريدون المحافظة على مكاسب .. هؤلاء النقاد ولا يريدون أن يروها نصيح في تيار النظرية الأفلاطونية العام سوب يتبين عليهم أن يجدوا ميلاً لإبقاء نظام الشعر السابق مغلغلاً ، وأن يجعلوا المواد الشائعة التي تدخل الشعر - مواضع معاني الكلمات ، وعلاقات الألفية ، والأشكال الأدبية - محور في الفعل الخلاق مع متطلبات العضوية بحيث تخرج فريدة تماماً^(١)

وكنتس كتاب العضوية مصموم أدب ، وماده مادية (كم في قصيدة إرارموس دارون المسماة «الحديقة النباتية») . لعدة عقود قبل أن تعدو المتأثيرات الفنية لنظرية في المعرفة والشكل الخليليين . وقد حدد كولردج - الذي كان بصره مركزاً على كل من الطبيعة الحية وشكسبر - خمس خصائص للشكل البيولوجي . ومن ثم ممدد - وصرحة حرجياً - للعمل الفني قال من الناحية الفعلية إن الأعمال الفنية - كالكلمات العضوية الحية كانت كليات (ويست تحميم لأحرار - ويست الأجزاء شتى) . إن الأعمال الفنية تنمو كالكائنات الحية ، متمثلة عناصر متباينة في كيانها الخاص . وهي تتشكل من الداخل ، لا بعمل مسخوط أو قوالب خارجية . والأجزاء يعتمد بعضها على بعض (يجمع بعضها الحياة في بعض) ^(٢) . وقد ظل هذا وصفاً كلاسياً يحظى باحترام كبير . إن أجزاء معينة من القصائد ذات لمعان موضوعي (دوبت أو مناجاة للذات) صلصال صانع المادج ، صخر المثان وإزميله ، صوصد الآلة الكاتبة أو رائحة الطهر . قوالب الخائيل البرورية (حتى قوالب الكمكيات المسكرة والحلام اللحمي) ، الاعتناء المتداد بين طفلين على طرفي أرجوحة : مثل هذه الخواطر تستطيع أن تثير - إذا سمحت لها - بعض تساؤلات عن ذلك المركب المعجزي . بيد أن لن بطيل النقاش على مثل هذه الأسس ^(٣) .

- ٢ -

إن الموقف التنظري الذي يحته النقد الأمريكي - حدد في مقالاتهم في أواخر الثلاثينات وفي الأربعينات قد أكتفه . فسيهم ، بقوة درامية كبرى واستراتيجية خدعة أ . أ . ريتشاردز في القسم الأول من كتابه «النقد العملي» (١٩٢٩) ، وهو نوع من الآلة أو الشرط صنع من تجارب المصطلح بها بجامعة كامبردج - تحارب على قصائد مع الطلاب . وتجارب على طلاب مع القصائد . وقد كان من المنصمات - وإن لم يكذب بكيت - في كتاب ريتشاردز أنه يمكن تغيير القصيدة الخيدة عن القصيدة الرديئة عن طريق المحصص المصمم بعلاقاتها الداخلية ، التي لا يربط بينها من الخارج سوى استجابة «مخلصة» من جانب شخصيه القارئء بأكملها . إن القصائد الثلاثة عشر - بلا توقع ولا صبر ولا تاريخ - التي لحنها للعصر (إلى جانب حياتها عذرة - «محاصر» هلم طلابه . وعدد محدود من التسميحات المذكورة يعلم ريتشاردز

إن هذه القطع تؤكد مشككة تغيير القصيدة كموضوع قابل للعمل وقابل للمعرفة في قلب مستنقع خبرتنا المعقدة ، حقيقية أو لفظية ، أكثر مما تؤكد المشكلة المكنة أو المعتمدة عليها بشكل وثيق والتي يجد كيرمر في كتابه هذا معيها - إذ يحتاج بأن نمة اختياراً «مانويلا» في مقابل الاختيار الأفلاطوني - . معنى مشككة صدق وقبة المادج التصورية المطلوبة ، بالضرورة ، في بنة الموضوع القابل للمعرفة . المشككة السابقة : مشككة معرفة الموضوع (أو بلغة أسمى مبحث المعرفة) هي ما ينبغي هذا مباشرة

لقد كان مع هذه العقدة الصغيرة من الأفكار لا يقل بطا ولا التناقض ولا تدرجا هي غمر أغلب الأفكار بيد أنه بالنسبة لعرضنا الخلال ، اعتقد أن أربع لحظات نقدية هي فقط ما نحتاج إلى أن نميزه . وأولى اثنين من هذه المحطات يفصل بينها قرابة قرن . أما الثالثة والرابعة ، إذ تأخذان بركات الثانية ، فتضعان في آني واحد اليوم . وهاتان الأخيرتان هما ما سأوقف عنده بصورة مناسبة

- ١ -

إن فكرتنا الحديثة عن العمل الفني على أنه وحدة موجودة على بحر متصل ، مستقلة - بمعنى من المعاني - أو تدور حول ذاتها ، فكرة وثيقة لفئة فكرة الشكل المعصوي الحيوي . إن سجاناً يركض في قلب شجرة ، والشجرة للتحدرة شيطان أكثر بدلاً للاحترام وأكثر إقناعاً من كتلة صلصال تتصدع أو حتى من قطعة صخرة صلبة انكسرت من جاسب جل . إلى هذا الحد تكون متابعين لأرسطو . بيد أن للركز ولتوكيد محدثين هذه الفكرة لم يتحفظاً إلا في حقبة الفن الرومانسي ونظرية الطبيعة . إن لصورة الكاملة للشكل المعصوي في الشعر قد وجدت حوص بدورها وعموها الأول في المانة المظرة للدارية للعلفة الطبيعية في القرن الثامن عشر ، والأوصاف العلمية الباكورة ورسوم الأشكال الحية ، والعالم البيولوجي عند كاظم وجوته وشلنج وكولردج



السكان الأكاديمي في فترة ما بعد الحرب ، وما قرب عليه من تصعيد
محض لجهود الشر ، قد تحدثا نفس النتيجة الثورية . إن الأشخاص
الحدود والأجيال الجديدة من المحترفين بحاجة إلى منابر جديدة . وصيغة
باوند للشعراء قد وُجد أنها معادلة في الإقناع للنقاد الطامحين . وإبرامع
الإيجابية يتعين إدخالها عن طريق الاحتجاجات أيضا ، وهو ما قد يكون
الحزب الأحمر صوتا ، والأسهل تحريفا ، من العقيدة . إن النقاد الذين
دون الخصم اليوم يحتمل جدا أن يكونوا - في هذه المناسبة أو تلك -
قد جهروا بحرسهم على موجة الحداثة الإسكندنافية ، والتطبيقات الآلية
لـ «الشكلية الأعطى» - مكتوبة ، مما تلا رواج نظرية النقد الجديد
وبلوح أب الشرح قد عدا «رانية بابل» . لقد نجح متسربته بتياب
أكاديمية سوداء ، على قنين النقد العظيم ، توزع بلسا مكررا موميا من
كأس حذلقها ^(١١) [صدي من سفر رؤيا يوحنا اللاهوتي بالعهد
الجديد]

وفي تقرير عن ندوة دارسين شبان عقدت بجامعة ييل ، مند بصح
سوات خلّت . ملثني بإعلان راسي عن داته مؤده أن «شكبة
المجلة» ، ومن كان عليها الرئيسي بالأمس فقط . بنى الصور
الأصلية عند نورثروب فرأي ، لم يعودا «بقعان في الصميم» ، من
المشاورات الحكيمه . لم تعد هناك معاداة لأبيها . ولكن دروسها يمكن
أن تعتبر أمرا مسلما به . والوحي القادم سوف يأتي من أوروبا . كان مدير
الندوة أستاذًا في قسم الأدب الفرنسي بجامعة ييل . وأغلب المشتركين
، ملقوا تدريجهم في أوروبا ، أو كانوا على الأقل مدرسين في أقسام
اللغات المتفرعة من اللاتينية أو أقسام الأدب المقارن . والمعلق الذي
سبق كلامه هوج - هابر ميلر ، أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة جونز
هوبكنز . وفي موضع آخر نجد تقرير هيليز ميلر ، في نفس اللحظة
تقريبا . عما صار يدعى مدرسة جيف ^(١٢) . في النقد الفرنسي ، وهي
التي يمتد موروثها مباشرة عبر صفحات «المجلة الفرنسية الجديدة» وبعض
النقاد الإنجليز في القرن التاسع عشر إلى الرومانسية - وهو في النهاية ،
على ما أظن ، موروث مسجل عن لوجيوس «الوحي بالوحي» - أو
وعى الناقد بوحي الكاتب - في شعافية متطابقة : ذلك ما يصنع النقد أو
هو النقد . إنه اتحاد موضوع بموضوع آخر ، نشاط روحي - يكاد يكون
ملانكيا . أما العمل الأدبي كما موضعتة التصورية «الأسطية» فلا يعدو أن
يكون عفة مضممة . ولا شيء أقل من وعي كامن ، منتشر عبر كتابات
كامل من التصبرات ، الكامل منها والشذري ، المتعمد والذي أوحى به
المصادفة ، حليق أن يقع من عفة ذلك اللبل إلى التشارك . وفي الوقت
داته (وعلى سبيل المصادفة ، رغم محو اللغات لأرم من جانب الناعد في
حضور المؤلف) فالنقد متابع لمغامرة الناقد الروحية الخاصة (كما في الأيام
الحوالي ، مع بعض اختلافات ، لدى أناتول فرانس ولدى أوسكار
وايلد) . إنه فعل فني ثانوي ، نوع من الأدب الخلاق ، يخص
للموروث السويدي المحلي : موروث التأمل والتفكير والاعتراف على
طريقة روسو ، وسامكور ، وكورستان ، وإميل ، ورامو

وفي كتاب بصم دراسات عن الأدب الإنجليزي في القرن التاسع
عشر . هو كتاب «احتفاء الرب» ، وحدها هيبير مير يقدم مثلا قتل

بصم) ، وما كتب قد بدأت تتحد - حين بعيد المرء ربابها في سياق
مصرات أبوه - مطهر مجموعة من التذنيات والطيور والخشبات
الصغيرة . ردى إلى جيب «حجورة أو عصا أو حجر دس لتخفيق
الثر» ، وكل ما معروض تحت راحة خوائية ، مع تعليقات للطفلة
من عالم مهيم : «الخص صحصا كاملا وفرر أياها حتى» . ومع ذلك
فيها لم تنع كذلك ليل شاب مهم من الأكاديميين في الثلاثينات . ربما
م تكبر تنوع كذلك كلية الآن . وفي تصوري أنه قل من أكثر الندوة
السياقيين الخارجيين اليوم تصميما من هو خليق أن يذهب إلى قسم في
صل الأوصاف المستغاة ، على نحو صناعي ، لتجربة وتشاليد من استخلق
ن يعجز ، بأمانة ، عن أن يجد أى اختلاف في المعزى والقيمة والكمكان
الشعري (والقيمة الشعرية) من المقطوعة الأولى من الحمد ، لصيدقوي يوردها
وتشاردر

كان ثمة بشوة للربيع في الصباح

عندما يحنا نحنا في الغابة

لأنك كنت ربيع قلبي ، بالفتاى العزيز ، وقد أقسمت أن حباتي طيبة
[ج أ ، من كدى]

ولآيات الأربعة الأولى من ثالث قصيدة يوردها

لدى الأركان الحياتية للأرض الكروية انقلخوا

في الصور أياها الملائكة ، ولظم ولظم

من الموت أياها الحشد الذي لا يحده حد ولا بعده حد

من الأرواح . ونحضر إلى جمع شتات أبدانهم . (جون دن)

٣

وأراه قاتلية لإبحراح لباعة لمفهوم شعبه الآب ، وتعليقات
لروند . وما تلا ذلك من رعي عم العالم الأكاديمي في عصره . لم
يكن من المستطاع أن يتحول موقف نقاد الأسريكيين الحدود - حتى في
كثير حالاته - إلى شيء سكوني ، أو أن تمنع أفكارهم سادة
طويله كتمك التي تمنع به سحر سرعة التناجس الذي سيقوم . إن التبحر

لآبين الذي قدمه بمناسبة ندوة بيل في ١٩٦٥ . وفي تصوير لطبعة ورقية العلاف (١٩٦٥) من هذا الكتاب فضل القول في ذلك . « يلوح أن من الممكن للطرق الأوربية في أداء النقد .. أن تلوح للأمريكيين بديلاً لحلق نقد محل آخر . يمثل تقدم النقد الأوربي في العشرين سنة الماضية ، ومع ذلك بعيد تشكيله حسب خبرتنا الأمريكية الفريدة بالأدب وقوة » .

كان تصديره في الطبعة الأصلية ، صلبة العلاف ، يقول : « لن كان الأدب شكلاً من الوعي ، لقد كانت مهمة الناقد هي أن يحدد بين ذاته وإدانة المعرّضها في الكلمات ، وأن يجا تلك الحياة من الدسمل من جديد ، وأن يكونها من جديد في نقده » . والفصل الختامي الأخير من كتاب « احتفاء الرب » ، وموضوعه جيرارد مانلي هوبكنز ، ربما كان أحسن تمثيل في الكتاب لمهجع مدرسة جيف . وقد نقل إلى الخبرة الأدبية للولايات المتحدة الأمريكية إن فصائد ، وصلوات ومدكرات طلبة جامعيين ، ويوميّات ، ورسائل ، ومفالات « حديثة » و « باكرة » ، قد سُحقت وأعيد تجميعها في جدول لا تاريخي أساساً . إنا نحسن إعادة تركيب عقل - عقل ، بصغة خاصة ، في وعي حاد بـ « مدافه » الخاص ، ومع ذلك فهو يتوق - دون راحة - من حلال بيته الداخلية المميرة ، والقوة المحددة لهذه البية ، والاستعارات ، والتفعية والاستعجاب ، في عالم من الكلمات والشعر أفس على نحو متعدد الألوان - يتوق إلى توابق الحس بمحاكاة الله في الطبيعة والروح الإنسانية . إنه التوكيد يقع ، بصورة متروكة وتأكيديّة ، على ما هو متعدد . إن ما تسم به خبرة هو بكثر من حجة مثبوتة ^(١) وتنتظم في السمات ، وتعدد للألوان وتغطية السجل المنثري ، تجعل منه نموذجاً مثالياً لهذا النوع من العرض على طريق التقطيع أو التجزئة على شكل درات . ويولد هذا عمارة دقيقة من عقل هو بكثر . إن ناقداً من المدرسة السيرية التي على عليها الزمان (وعرضاً بلاحظ أنه لم يمرر النقد الأمريكي الحديث من مخالفا سوى النقاد الجدد) قد يشكو من أننا لا نجد هنا إلا أقل القليل من شكل أو عطف الحياة ، أو حتى أي سيرة ذهبية ، وأقل القليل من العالم ، أو الحكايات ، أو المداخل ، أو الدرّ . ولا ريب في أن هذا النوع من الشكل ، عن طريق انعدام الشكل ، له بعض لصنة المراسية لضرب مدرسة جيف السكية صمحا عن أشكال المؤلف « شعيرة المتحققة » المجد لله على الأشياء الرقشاء . أحدوه » [من سوتانة هو بكثر] . ب هذه السوتانة الاقتصادية الفاتنة ، وعواها ، الخيال لمتعدد الألوان ، تُفحص بعناية مُحبة ملحوظة ، لأن الناقد ينظر إليها على أنها نوع من التلخيص أو الشعار لوعي بكثر بالتفعية . وهي تلوح ، بدرجة مساوية ، شعاراً طيباً ، من حيث معناها الذي تؤكد ، إن لم نقل من حيث شكلها الماكر ، للمنهج التقليدي المروض .

وهي كرينجر أستاذ أمريكي آخر ، أ . ح . في السوات الأخيرة . براف نقد جيف عن كتب متعاضداً - وإن يكن يملك قدره كبيرة دارة على مقاديرهم - وثمة انب من أحدث محاضراته - ألقا في ندوة عن العلوم الإنسانية بجامعة جورج هو بكثر عام ١٩٦٨ ^(٢) . تطال حول في هذه السطرة في التصديده على أنها حائل تصوري معوم بين الناقد

والوعي الخالص للكاتب . وتُحلّل مثل هذه الوحدة الوسيطة ، وهو ما يدفع إليه منجاح نقاد جيف ، فتبيحه لا يتحو منها كرينجر إلا بالكاد ، إذ كثيراً ما أدى به جدله الخاص إليها وضم أنه . وهو يشير ، عرصاً ، إلى نقاد الصبر البالغ الذي يسم به الناقد الأمريكي إيجاب حسس الذي نراه - في قراره من الموضوع الشعري - يكاد يؤكد ، وإن لم يؤكد تماماً ، عدمية الصمت . (وهنا ، أيضاً ، يمكن أن نذكر صوتاً نارياً من أصوات الصمت في كمبردج ، بالجلزرا ، هو صوت جورج ستا . وكذلك أبيض سوران سوتاج ، البيوروكية المشعة على التصدير) . كرينجر في أحاقه لا يريد لهذا التدمير أن يقع . وهنا مرة أخرى ، كما في كتابه « قاعدة للنقد » (١٩٦٤) ، يبيب بذلك القياس الخارق الذي يأتي في آخر لحظة عرفة شعيرة مقصدة وتبدل مرادف « لانعكاس » وتفتح (أسرع !) توافد كثيرة على الواقع الخارجي أو نجد بديه صيغة حدث . إن القصيدة « حديث » و « شيء » في آن واحد وهي بهذه المثابة حركة وفي حركة ومع ذلك فهي حركة السكون . السكون لدى هو في آن واحد مازال يتحرك . وساكن إلى الأبد ^(٣) . « يا غراس السكية التي مازالت عذراء » [صدى من قصيدة لكينس] أما أعداء الوساطة المتطرفون من مدرسة جيف . وعلى رأسهم ، جورج بوليه . فقد توفقوا كثيراً عند عبط « الزمن » . ذلك البعد الداخلي الرجسوي الذي يجد فيه الوعي - الدينامية البشرية - كيانه وحركته - وذلك على النقيض من تلك التوسطات الموضوعية ، المضطى عليها طابع مكاني بارد . والتي يريد الأفلاطونيون والحداد الحدد - وكلهم شكليون - تجسيد القصيدة في إطارها .

وكلما صعب الجاه من تقدم الزمن ، كما يراه مري كرينجر . كان ذلك أفضل . لا يستطيع المرء أن ينظر بالحق في اعتبار القصيدة وحدة إلا إذا هو واجه ، أولاً ، وقبل كونها ، حرفياً ، لا وحدة والدين لا يملكون الشجاعة للقيام بهذه المغامرة ، ومن ثم لم توضع براعهم قط موضع الاختبار حقا ، يشكون الصعوف المتعددة والمثابة من النقد الذين ينغمسون اليوم ، أكثر مما كان الشأن في أي وقت آخر ، في الوساطة المسرفة أو إضعاف الطابع المادي على الموضوع الشعري . يلوح أن الدرس قد استقر . محض يستطيع أن يكرر التفرقة على دون حطوط قومية ونفاية . هاهنا في هذه الحديقة التي تشتمل على مقولات وسيعة قابلة للتعريف - وإن يكن كرينجر يكسب أدب عن القول بذلك - حد الحصول البالغ الازدهار حالياً من الأتعة الأمريكية الحديثة بموضوع الشعري إن السطرة التي جرت في أوجر حسببب بأمريكا بين قدامى المؤكدين ، من مدرسة النقد الجديد ، للفصدة وبين أصحاب الصور الأصلية والـ Mythopoeists الجدد ، وأنصاف حلقائهم من الروثييين الشطاسير . (وهذا اصناف صمط حكايف لثمة الأخيرة حيث أنهم كسوا أرضاً كثيرة ولكنهم احرقوا في أنوار حر تنهم لخاصه) قد تلقيا - بين النقاد الأصغر سناً - مرحلة ازدهار محيول واحتطوف لأكثر النقد اتساعاً بالطابع الملموس والناق في وقت عطف نصارهم على رف التاريخ في هذه الحقبة الحديثة . حد أن كتابا يقدم حجة ثورته مؤداهما أن المفتاح الوحيد للصائب وود أهل حدولا نراءه تشوسر إنما يكن في البلاغة الوسطية . ويحد كتاب حر بسر المفتاح في صده

رشقة - لم يغطي إليها أحد حتى الآن - بين تشومر وهندسة المعارف الوسيط - (٨) وثمة كتاب ثالث - كتب بطريقة الشرح الفائق الذي كان لأستاذ المثلث بجامعة هوبكنز ، الأستاذ إيرل واسرمان ، ضلع كبير في تسميته - بين أن قصائد بوب الهوراسية ينبغي قراءتها - صورة صورة - لا في منظور أحادي هوراس ووسائله محسب ، وإنما أيضا في منظور تعبيرات عصر لهصة على هوراس - وقد أضيفت عليه صفة أخلاقية ذات مغزى . (٩)

فقد قلت في مقالة أخرى في : « ما من مفهوم عقلائي ومبهجي . وما من كلي شفيف يُحاول ، إلا ويمكن تحويله ، وبسرعة فائقة ، إلى لعبة تاريخية تسم بالكُملة » . دعوني أصف الآن أنه ما من لعبة كامدة ، أو قصيدة مينة من التاريخ الأدبي ، إلا ويمكن إحياؤها بإمرار تيار كهري فيها عندما تبدأ اكتشافها حلقة بحث تبحث عن أدوات وربما حدث ذلك على أيدي دارسين هم من الإشغال بالمستقبل إلى حد يجمعهم من أن يكونوا على ذكر من أنه قد سبق لهذه اللعبة أن ماتت نتيجة تفكير المزمع الآن ، بصورة خاصة ، إلى البرامج الحديثة في « الأجناس » الأدبية (إيه يا ظلال برونتير ، وبايت ، وكروتش ١) وهي التي تبتل كشجيرات الكستناء حول المذبح الرمادي للوقر المكروب مدرسة لأرسطو المحدود شيكاغو إن الجنس الأدبي ، الذي كان يوم معبرا كلاب للفدح وسحبية [حربا] الاستعداد ، والذي ظل دائما حرا ، يحتاج إليه من المعجم الوصل مؤرخ الأدب ، والذي أهيب به حديثا - تحت رعاية « النقد الجديد » - على نحو مبهذ كجرح من لغة الشاعر أو إطاره المرجعي يُمكن من انطلاقاته التعبيرية الخاصة ببناء الآن اكتشافه في الكتيبات الألمانية ويغدو جزءا من المنظور التاريخي الدبرلي ، والمهيج النقدي ، وهو يهده المثابة معيارا للشرح والتحليل والتسامح النقدي . إن كتاب الدكتور جونسون « تاريخ راسلاس » يشتمل على شخصيات تتحدث ، طوال الوقت ، كنسي فلسفية ، ومتحدثين متعاضدين ، ومع ذلك فهو حكاية ناجحة ، تستحق - على حد تعبير أغنياس - ما نالته من شهرة . كيف تسي لحوسون تحقيق هذه الآثار لأسبوعية ؟ نكفي الإجابة في حقبلة مؤداها أن « راسلاس » ليست رواية ، وإنما هي عرافة أخلاقية . لقد كان للخرافة الأخلاقية قواعدها الخاصة ، قواعد نكسر وتؤدي إلى ترويق لغة تجريدية أخلاقية مصممة (١٠) إن مجموعة من الدارسين الشأن تتركز في فرع دائرة شيكاغو بحامدة البري قد بدأت حديثا نشر مجلة عنوانها Genre (الجنس الأدبي) وقد شرفوا على مبر لمناقشة الجنس الأدبي في لقاء ربطة اللغة الحديثة عام ١٩٦٧ شيكاغو وشرفوا (في العدد الثالث ، يوليو ١٩٦٨) ندوة عن رسالة جديدة في الهرميوطيقا (علم التفسير) ، هي الرسالة الموسومة بـ « صحة التفسير » (١٩٦٧) من تأليف الأستاذ د هيرش بحامدة فرجينيا . وفي فصل طويل من هذا الكتاب ، يُلوك دوناد هيرش حول مصطلح « جنس أدبي » سلسلة مفهومات خطية ، مستهدفا التعريفات التعريفية الثلاثة للأجناس الأدبية التعريفية ، ومتحركة نحو مستوى يعلو قليلا ويكاد يتطابق مع المعنى الفريد لكل عمل - أو ربما كان - في الحظفة ، يتطابق معه ويدخل في باب الخشوش التكراري . يظن هيرش أنه يستطيع أن يقي « الجنس

الأدبي » بمعصلا عن كل عمل ، ولكنه قريب منه بحيث يطبق قاعدة مؤداها أن التفسير الصحيح يعتمد على معرفة الجنس الأدبي . وأشك فيما لو كان يستطيع أن يصل ذلك . أفتر أنه في كل الدعوى الأوسع (والثبوت) مصطلح « جنس أدبي » فإننا نكتشف حجب العمل بكوننا قادرين على قراءته ، لا العكس . وأنا أورد هذا المقال من استدلال هيرش لأنه بلوح لي ، كاستدلال كرهج ، واحدا من المحاولات الراهنة الأكثر حداثة وشجاعة (وإن يكن مخطئة في صي) وضع أحد دور تدمير . على وضع التعريف الوسيط الذي تترك الزهيف بين الشاعر والقارئ . حب شجيرات في حدقه و... بيت هيرش قرب مكتبي ترحل لوحة صغيرة من حجر تحيل هذا التمثيل [شاهد على هر

LOTTERY NOV. 25, 1889. LOVING FELLOW-CREATURE

في منتصف طريق تصيري هذه الوثيقة (بدءا من السطر الأخير) حدث الجنس الأدبي بمعناه الواسع ، وهذا يعنى على بقية التفسير . بقصى هذا - بدورد - إلى شيء يقين عن الجنس الأدبي [رثاء] بمعنى عريض . وإلى حجب دفع . بدرجة عالية . حول معنى أصيقل نطاقا لأن كان كلب قد حصل على في يانصيب lottery ومن ثم سمي lottery هذا الب - فقد يكون تاريخ ميلاده عيرد معروف

- ٤ -

إن الناحية الثالثة في تاريخنا الحديث للفصيدة كوحدة ، لحظة رد انعمل واليد على نحو رأينا لتونا . قد جاءت في آن واحد مع لحظة رابعة ، هي من أوجه الخمسة عشر أو العشرين سنة الأخيرة تتسق مع استمرار نشاط القطاع القديم من النقد الجديد (كما في كتاب كليانث بروكس : «وليم هوكير : إقليم يوكنا باتاوغا» ١٩٦٣) ، ودعينا نظورات علم اللغة في أمريكا بعد بلومفيلد ، كما دعينا - في مرة أحدث - نقاد جاءوا من موروث ثاني للنقد الأوربي . وأيسر سبيل لتعريف هذه الحركة - وإن يكن ذلك على نحو عام من بعض النش - حتى الآن - هو إطلاق اسم «الببوية» عليها

إن الببوية أو الطاقة الباريسية المعاصرة التي ندعى «الببوية» كثرة هـ «الببوية» «نوروبولوجية» ، «عصبية» ، «لعوية» ، و (ري) في أقل امتداداتها محو) نقدية - أدبية . إن الببوية الأدبية تتحدر ، على طول خطوط واضحة وصوحا لا بأس به ، من الشككية الروسية في فترة الحرب العالمية الأولى (وقد شرحها للعالم الناطق بالانجليزية هيكثور إيرلش عام ١٩٥٥) (١١) ومن دائرة براغ اللعوية التي ظهرت بعد الحرب مباشرة . (١٢) واليوم مجعها تدحل ، على نحو متزايد ، في علم اللغة العام وتندمج فيه . لم تكن الخلفية ولا السلد السلافي ، ولا اميل الأدبي الواضح لأرد اللعويين المعاصرين : رومان ياكوسس ، أمور من قيل المصادفة فإذا حولت «شككية» إلى شيء مسموم بعد قدح للاركسيس فيها : نظور مصطلح «لببوية» لكني يغدو معادله الأوربي المصبول وحتى بعض النقاد ذوي شرع القريب من حبيب أو تسم

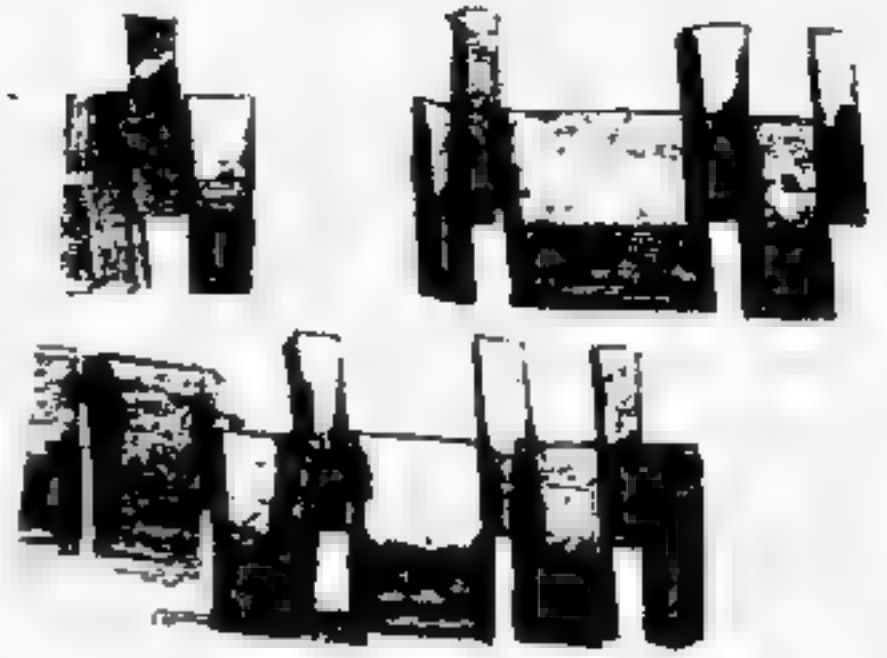
يملكون إلى نوع ما من «البينة» (أو «السيوية»). إياهم يعدونها مصطلحات الفصل من «الشكل» (أو «الشكلية») لأن «البينة» يمكن التوفيق بينها وبين الخبرة الرمزية، وبالتالي ما يتسم به الوعي الإنساني من ديمومية ودائية رومانية أساساً، على حين أن الشكل - كما رأينا - تصور مكاني وخارجي^(١٣). وعند عروى كرججو أنه حتى «السيوية» أقرب شياً بشكلية النقد الجديد مما ينبغي، ومن ثم فهي علو واحد من الوسطاء المصنفين في الوساطة^(١٤).

وعند هذه النقطة سأدس بصم ملاحظات من هندي - عن موضوعات الدرس ، وسياقاتها ، ووضعها .

ولم نعرف أن المدرس الأدبي يركز اهتمامه أحيانا (١) على عصر أو وجه من عصر ، أو جمهور ، أو جنس أدبي (الباروك ، الروعوية ، البورجوازي ، المأسوي ، المخارقة) ، أو (٢) على مؤلف بعينه - علية - نظيرا لأعماله ، أو (٣) على مؤلف باعتباره في حد ذاته ، موضوعا شخصيا شائعا بدرجة كافية (كما في أغلب السير الأدبية) ، أو (٤) على المؤلف باعتباره وعيا شغافا خالصا يتجلى في مجموعة أعماله (كما في نقد مدرسة جنيف وجامعة هوبكنز) ، أو (٥) على العمل الأدبي ذاته (ما نلجحه نحوه) ، أو (٦) على أجزاء أو قطع من الأعمال الأدبية (الأشكال البلاغية والمجازات في البلاغة الكلاسيكية ، ورموز العناصر الأولية عند باشلار ، ومبحث كروتشه عن محيوط روحية في قراءة كصنح اليوم) . لا ريب أنه ليس من الممكن أو المستحسن قط أن نُشرع لتفضيلات أي امرئ بين مثل هذه الموضوعات - ومما يكن من أمر ، فقد يكون من الممكن أن نلاحظ بعض الاختلافات في المركز بينها - إن أجد نفسي مضطرا إلى أن أفترض أن المؤلف شكسبير أو المؤلف بروسست وحدة أفضل من أي سيرة له ، أو أي وجه من سيرته ، وحدة أفضل من العصر الذي عاش فيه ، ونحس الأدبي لأي عمل من أعماله ، أو أي من أعماله ذاتها - أصلا ، بالأحرى ، من مجموعة أعماله . ذلك أن الكتاب ، كسائرنا ، معرضون لشروء اللذهن ، وفقدان التوازن الوجداني ، بل والبلادة ، والمحطات الأدبي ، واجتماع الشباب وغلظة الإحساس ، ولتقدم في السن والتعب ، والثرثرة ، والتكرار . وإعما قدرتهم غير العادية على تجاوز هذه الحدود الإنسانية المألوفة في لحظات حادة معينة من عيشهم وعملهم - أي في أعمالهم الفردية والمتصلة - هي ما تجعل منهم كتابا عظماء . أريد بهذه الملاحظات أن تتلاقى ، من طريق القياس ، مع مسألة : أي نوع من الوحدة نستمع به الآية الأدبية ؟ قصر الحمار قد آل إلى كلبي وطني : وبه سدوا مهب الريح حيناً بعد حين [من مسرحية «هملت»] . بيد أن نقادنا القلقين ، على أكثر الأعماء حيوية ضميم ، على نوع المركز الذي يمكن أن يبوته القصيدة (دون أن يجعلوا منها شيئا «موضوعيا» ، «مكاني» ، لا يعدو أن يكون وسيطا) لم تقلقهم قط - على قدر ما تحدثنى قراءاتي - مشكلة قصير أو ديليون . إننا ندخل الآن منطقة يسهل فيها أن نتهم بأننا لا نعدو أن نحس في استعارات . ومع ذلك فقد لاحظت أن الأشخاص الذين يترصون ، على أكثر الأعماء حياسة ، على الاستعارات للكافية في وصف الوحدة الشعرية (الإناء أو الأبقورة) معرضون ، هم أنفسهم ، لأن يبحثوا عن استعارة عندما تأتي أرومتهم الخاصة . إن هؤلاء النقاد

يكتبون أحيانا بطريقة امرىء عثر على أشياء لم تكن مفقودة ، يشظنظر - أو يشرح بإصرار - على صعوبات كانت حبة دائما ، وكانت - من الناحية الفعلية - مصدرا للتوتر والاهتمام في الاستعارات التي حاول المنظرون نجسها . إن مرى كرمجر - على صيل المثال - امرؤ من الحق إنه يتطلب من نظريات الآخرين درجة من الحرية هو ذاته أهد ما يكون عن بلوعها في تلك اللحظات « السحرية » التي تحدث فيها من المرافة - والمنافدة ، أو المكان - و - الزمان ، في جدليته الخاصة^(١٤) . وحيط الدجومة الواحية عند أتباع مدرسة جيف وأتباع برجسون واحد من أكثر الخيوط قبلا للاستعارة ومن أكثرها تعلبا لها - زلق استعاري بلا حدود من العالم الخارجى ينجذب إلى دوامة وعى الروح بداتها . وشفاء تلتنى ، « هوة تملأ حتى حافتها » ، « خففة جناح » ، « جدوة نار » ، « رقائق ماء » ، « ظل » ، « طراد » ، « حبات » ، « الصناعات » ، « طبعنا » « نفة الروح » ، « لدونة المكر » - أى صورة يمكن تحيلها لا يمكن استدعاؤها إلى طبع الاستعارات الصحيح تماما الذى تعبر عن وعى الزمن عند بسكال فيما لا يتجاوز ثلاث صفحات من دراسة لجورج بوليه^(١٥) أو كما قال كاتب المجلزى يوما في سياق كلاميكي أبسط كثيرا « الزمن ، من بين كل أعاط الوجود ، أكثرها خضوعا للحال » .

إما القصيدة بطق يتطلب - أو على الأقل يثلج - الانتباه لامتيازها
أو قل إنها تأمل ويمكر أن تُنفذ ويُحكم عليها يُضفي عليها طابع مادي
كموضوع ، وبجاذبي كموضوع مكاني . وبوسعنا أن نسأل : أي نوع من
الحقوق تملكه القصيدة لكي تعتبر موضوعاً ، أو أي نوع من الحماية تملكه
لصيانة حدودها وبنيانها ؟ وأنا خليق أن أقول : على الأقل ، إنه لا
يجمل بنا أن نتكلم كما لو كان ينبغي على القصيدة أن تنسج من العنابر
الملائكية أو المبتاهمة رقيقة المستحيلة للبرق وحدة مصنفة - وهي لا تكون
شيء - وإنه للبرق من الحق أن يتوقع من القصيدة نوعاً من الصلابة
والاكتماء الذاتي لا تملكها غير وحدة نغمها مباشرة - أصح كانتها
الكائن الإنساني . إنني أفكر في السياق بطبيعة الحال - لا الداخلي ، أو
الطبيعي ، بالمعنى الرئيسي عند كريجر ، وإنما المعروف الخارجي - لمعنى
وحقيقياً في آن واحد - وهو الذي جنح في العصر الحديث - تحت تأثير
دراساتنا التاريخية - إلى تقطيع أوصال القصيدة أو نشرها ، ذرياً ، في
غير المحدود . قد يكون لنا أن نترلق هنا إلى تأكيد للبيئة
(الايكولوجيا) ^(١٧) أو العلاقة المعدلة على نحو متبادل بين الكائن
المعصوي والبيئة . وهذا خليق أن يلائم ، على أتم نحو ، مناقشة لما للرؤى
في الشعر من قوة خلاقة ، أو التبادل المتجدد ، باستمرار ، بين المعصود
والموروث ، كما في الصبغة التي قدمها إليوت . بيد أنني أقول شيئاً أبصر
من القول بأن قصيدة إليوت والأرض الخراب تعبر إما المظهر الحديث
أو المظهر الطبيعي المورث . فأحد أسرار التعديل المتبادل إنما هو جتار
حقاً إن ثمة معنى يمكن به أن يقال إن البيئة ما كمنها (أي الكون) يجب
أن تتحمل الكائن المعصوي - نحن نقراً أنه لو تنقص المكان المعنوي
للأرض نحو انعكاس في الاتجاه - وهو ما يمكن حدوثه ولا ريب
لعمدت إلكترونات وبروتونات شمسية ضارة معينة ، قد تسبب في
طفرات للنوع الإنساني . ومع ذلك فإني إذ أتمشي في المعانة الدائمة ،



ويب أن نحرهم أو غير خفافهم اليوم : طلبنا . إن نوع القاسح المعروف باسم alligators (قصير ، حريص الحطم ، داكن اللون) يعيش في فلوريدا أو الصين . أما نوع المظايا الكبيرة الذي يعيش على صفاف النيل فيدعى crocodile (طويل ساد الحطم ، لونه أقرب إلى الرمادي أو الأخضر) . أليس لهذا التوسيع للسياق بعض صلة بمزحة شريدان عن [جهل] مسز ما لا يروى ؟ من المضحك أن الأمر ليس كذلك . وحير لنا ألا نذكره مرة أخرى .

يتساءل هيليز ميلر : أين يتوقف سياق القصيدة ؟ أين بالتأكيد ؟ وأين يبدأ ؟ وأي درج - حلال المحيط الذي يكتشفه - يسلك ؟ لدى أي امتدادات مباشرة أو بعيدة لعلاقات تغليف البيئة التجريدية بصدر السياق وبنية ؟ إن البنية الداخلية للقصيدة تلعب دوراً قوياً في هذا كله . كان ثمة تلميذ كتب يوماً مقالة يقول فيها إن دويت أكوندريوب : «no prelates Lawn with Hair-shirt lined, is half so incoherent as my mind»

(قصيدة «الرسالة» ١ ، ١ ، آيات ١٦٥-١٦٦)

يبني قراءته على ضوء دويت من قصيدة أخرى ليرب :

«Whose ample lawns are not ashamed to feed the milky heifer and deserving steed»

(قصيدة «مقالات أخلاقية» ٤ ، ٤ ، آيات ١٨٥-١٨٦)

وكذلك كنت أدركي المؤمنين بقوة التوريات ، وكل أنواع المشاهات اللغوية الأخرى في الشعر ، فإن لا أعرف تماماً كيف أصوغ قاعدة السياق التي تجعلني أرفض ، عن ثقة ، مثل هذا الربط ^(١٨) [بين القصيدتين] . بيد أني أبحث أولاً عن المواضع التي لا خيار لنا فيها ، ونفقط فيها بعد أبحث عن القواعد ، إن وجدت . إن نتيجة تشرب القصيدة ، بلا حدود ودرباً ، في السابق وهو ما يتصوره هيليز ميلر إنما يوجد حير تعبير عنه في جملة الخاصة . [يقول] : «إن علاقات القصيدة بما يحيط بها تنفع إلى الخارج كدوائر متحدة المركز ولقد حصر ألي في الماء . وتتكاثر هذه الدوائر إلى غير حد إلى أن يعين على الدارس أن يتخطى ، لانتفاً ، عن محاولة القيام بمجرد كامل لها ... وإذا تقدم في بحثه الذي لا يعرف نهاية ، تدوب القصيدة ... لتدريجياً في كثرة تداعياتها ... وبدلاً من أن تكون وحدة مكثفة بذاتها ، لا تبدو أن تكون عرضاً عن أعراض الأفكار أو الصور الرائجة في الثقافة التي ولدتها» ^(١٩)

إن دراسة اللغة في الموروث الغربي الكلاسيكي - المعجم اللغوي ، والنحو ، والبلاغة - قد كانت دائماً بطبيعة الحال منصبة على البنية . لم يكن هناك ، حرفياً شيء آخر يمكن لها أن تكونه . والسبب في أن الدراسات اللغوية المعاصرة تستحق أن تدعى ، بمعنى خاص ، «بنائية» يمكن فيها تحرره من تقدم كبير في دراسة «العلاقات» ، في التحليل والتعميم ، في تعريف الوحدات اللغوية الأصغر من الكلمات ، و (ربما) كان هذا أهم منجزاتها بالنسبة للتقدم الأدبي . التعرف على رقعة واسعة من القوى التصنيفية (صورية ورسم بيانية) للغة . هذه هي الشكلية

أحد أن الإبرة على معصمى هي التي تسحب مباشرة للجمال المتعصبين ، وليس عطاشي وإن تكن هذه الأخيرة لحسن حظي نجدها حادية الأرض . بل إن حالات المره اندمجة اللحظية ، وأحواله العسية ، ومحدثاته قد تكون أقرب حتى من هذا الذي ذكرناه إلى القياس الذي يبحث عنه . إن لحظتنا نحس داتها - أحياناً إزاء قوى خارجية بالغة الإلحاح ، أو إزاء مؤسسات بالغة القدم . من الممكن أن نفقد سيارة في طريق مأتوف ، وإن تكن ملاحه رتيبة بعض الشيء ، ولدى لحظة معصاة لا تدري إن كنت قد وصلت ، أو لم تصل بعد ، إلى قرية معينة . إن الأستاذ ، وهو في الشئ تقريباً ، يعبر الحرم الجامعي ذات صباح من أيام السبت ويلتقي بالأستاذ ب ، وهو في الثامنة والنسب تقريباً ، نقاعد حديثاً ، في طريقه ليفضي بصع ساعات من العمل المستمر في مكتبة . يتسم الأستاذ ب بحزن وهو يقول : «إلى في طريق لأمتحس الطلبة شغوباً» . يرد الأستاذ ب بحرج : «إلى أقصف من أطلال حستان السابق الذي يصر هذه المصمة من المحدثات حقيقة مؤداها أنه طوال خمسة عشر عاماً تقريباً خلت ، كان هذان الأستاذان كثيراً ما يجلسان معاً في جنان شغوبية رتيبة لاختيار الطلبة في أصباح السبت . وستدعش حين نعرف سياقاً أبعد مدى : إنه في فترة أقدم بكثير ، منذ ثلاثين عاماً تقريباً خلت ، كان الأستاذ ب أحد الممتحنين الشغوبين (١) الذي كان حينذاك يتقدم للحصول على درجة الدكتوراه . بيد أن تلك الحادثة الأسبق ، وقد غاصت إلى مستوى من الطبقات لا يمكن معه إعادة إحيائها إلا عن طريق مجهود في الحادثة ، ليست ماثلة في ذهن أي من الأستاذين في هذا الصباح من أيام السبت فقد كانت خليقة أن تفسد المزحة تماماً . ولتذكر لحظة صغيرة غريبة من القرن الثامن عشر . عندما تخرج مسز ما لا يروى [في إحدى مسرحيات شريدان] بهذا التعبير

as headstrong as an allegory on the banks of the Nile

ترجمه as headstrong as an alligator on the banks of the Nile:

ثمة شيء لا نعرفه مسز ما لا يروى ، ولكن يتعين على جمهور سيدات لندن وساداتها أن يعرفوه ، لكي يفصحوا . ليست ال allegones (ألهوريات ، قصص رمزية) وإنما ال alligators (تمساح) هي التي تطبق لمكوكها الحادة على صفات الأنهار . لكن تمهل ثمة شيء آخر ربما لم يكن بين هؤلاء اللدنيين من يعرفه - وإن تمكن تعلمه ، على وجه التقريب ، من معجم جوتسون ، أو الفصل التاسع والثلاثين من «راسلاش» . وباعصارنا نقاداً ، يجب علينا ولا

هذا عن ائمة على شيعات عتبة معناه فحب^(٢٠) . وإما ما
على ما في كتابنا كمنه شى في التماموس وقواعد الفقه ونحو
معناه ما تعود بتعريف عتبة^(٢١)

५५

«l like like» as *layk, ayk*, successively structured, consists of three monosyllables and counts three diphthongs *ay*, each of them symmetrically followed by one consonantal phoneme *l k k*. The make-up of the three words presents a variation: no consonantia, phonemes in the first word, two around the diphthong in the second, and one final consonant, in the third. Both cola of the trisyllabic formula «l like like» rhyme with each other, and the second of the two rhyming words is fully included in the first one (techno rhymes):

layk - *layk* - a paronomastic image of a feeling which totally envelops its object. Both cola alliterate with each other and the first of the two alliterating words is included in the second: *ay* - *ayk* - a paronomastic image of the loving subject enveloped by the beloved object.

القطر ...) . I like like (بى أحب زهاو) وعجل بعد ذلك أنه قد كان لهذه المقالة من التأثير ما يستلزم من أستاذ أمريكي للأدب الفرنسي - هو ما بكل ريفانير ، مقاله مصادرة من ثلاث وأربع صفحات - أو هي قد تلوح - إلى حد كبير ، مقدمة مكمله لمقاله الأولى - تعيد قراءة هذه السوناتة مرة أخرى ، فوسماً عويصاً تعريب ، محسّطاج لا يقل عن ذلك دهافة وتسميقاً - بدءاً من العنوان (و) و زيادة للتعريف وحيثه الخمج نقصان بنا إلى انتظار وصف عيى وإرء مثل هذه الخلفية ، سيكون إصغاء الطبع الروحي على القطر أكثر استسهالاً للقارئ) إلى إدراك كل تلخيص ، رء متبعه من تصور المرادفة ، كلها تنويحات على زمرة القطر كممثل للحياة التأملية ، ويقول ماكوس ولى شراوس : لقد كان هدفنا هو أن نرى كيف أن الأبهة المختلفة للقصد تتعامل : مصفية هكذا على العصبية طابع موصوع مطلق ، وريفانير يوافق - بلهجه استوكبد ، على ذلك ^{٢٧}

في المحادثات الصعبة - والمناقشة حريصا - خذلاء السويين الثلاثة
تكثر مبرراتهم في حجة واحدة - وهو ما وجدنا - ولا ينبغي إلا أن نلاحظ
أن هذه الأدبي التي يجب به النوع من الصالح قد يتعرض لخطر أن
تحد في البداية - أقوى تأمل - من الأثر - بعض الشيء - ويعتقد
ببعضها في حثامه بغيره الخاضع - أنه قد أعطى كل أوجه النص -
وهو يوجه بعض الإحتمالات إلى الدارس الأدبي والإنساني المذهب -
الذي - ظل دائما يقرص أن النحوي قد أحسن لأنه كان ناقصا -
ويقول - إن عالم اللغة يرى كل الدلائل - هذه عتيدة لغوية سائبة
حديثة - إن عدم الصلة يستلزم - مكسب حرا لكل أوجه الشعر -
وحى للاستعارات - ومن جهة أخرى نتبعه شكوكي إلى أنه لم يمس
لأي مذهب سوى - يقول إن حتى التحولات الصعبة - والتي لا تعرف
برحمة - ليكوسس وليلى شروسس وريهانير مدم - للشخص الذي لا
يعرف نص سيرة - مصطلح - شادا كاملا لكلمة النص - وعلى حد
ما تمكن نسرد أن ندم من تحقيق هذه المأثرة - فسيكون السبب هو
المنظومات العديدة من النص الواردة في النقد - والناقد الأدبي الإنساني
المذهب - ل - شروسس - الاستداده من الدفاع للنحوي عن الموضوع
الأدبي - لا سمي - في اعتدادي - أن تهده كثيرا لخطر الاشتغال لهذا

الطعمان من جانب الدعوى النظرية المستعرة - والتدليل - كما لا ريب أن
العص سيقول - هو حجر تذكرة مع يولييه أو هيلبرميلو في رحلتها إلى
الوعي غير المحدود - وإذا أدركنا أشد ما نكون رغبة في تجنب تلك
الرحلة - وراجعا - على العكس من ذلك - في ملاحظة الشهادة السوية
لصالح للوضع الشعري - فإني أقدم في الختام اعتدادي الدائب -
وإنما يكون من قبيل للمعارفة - وإن لم يكن في ظني ملتويا - إن الناقد
الذي يرغب في الاحتفاظ بمذهبه الإنساني وهويته كمن قد أدنى عليه أن
ثابر على ولاته غروب كولردج وكروتش - لقد كان هذان الفيلسوف
يعرفان أنه ما من قواعد للغة أو للشعر فصاع إلا وسيخرج متكلمون
والشعراء يخرمها - إذ يستجيبون لكثرة الحياة العملية مخرجين للعاب لإساءة
استخدام الكلمات والمجاز - وإن هذا المنطق ذاته يصادق على لادفد في
استكشافه للماضي غير المحدول وغير القابل للجدولة (٢٨) لا ينبغي أن
نلوح هذا للناقد أبعد من الإقناع من خبرته الوثيقة بأنه يستطيع أن
نعرف على ذاته ويميز بينها وبين بوليوس فيصير - على حين يقفل - في
الوقت ذاته - مقتنعا بأنه ماض علم - تشرعيا كان أو نصيا - قد رسم -
أن جعل أن يرسم - خريطة كاملة لشخصه

● هوامش

١ - كروم الزلزال المذهبة - من ٢٣٦ - ٢٣٧

٢ - إن التعداد الذي في أعمال كولردج - حول الشعر أو الفن - ومجموعاته من شكوكي -
وحدثت الملائكة - والمعارف الفلسفية - ووصلة عن النحوي - قد أعاد تجسيد حياته
ليبيب بيربوش في كتاب فن الأشكال المصنوعة (مقدمة واشتون - مطبعة معهد
ميتشويت ١٩٦٨) من ١٩ - ٢١ وفي مقدمته التي تشكل كتابا هذا الدليل لمعرض
لنماذج ونص حديث (أديلو - ريدون حوالي ١٩٠٥ - كاتيرير هومان ١٩٦٨) يذهب
بيربوش على حواسن - إلى أن كل شكل النحوي يحققه اليوم كل من الشعر والنثر
على مستوى دون الظهري

٣ - في ذلك هذه القضية ملحق علم الجمال العام طر وتشارد بقر - في الانطولوجيا والجميل
النس - في صحيفه علم الجمال والتد الفنى ٢٤ (صيف ١٩٦٦) من ٤٨٧ - ٤٩٩
وانظر - ردا على بقر - باتريك أ - أ - تشنجر - الأعمال الفنية والتقولوجية
الآنس - مجلة دراسات فلسفية ١٦ (١٩٦٧) من ٨٢ - ١٠٣

٤ - مجلة مودرن لانجويج نولس ٨١ - من ٥٥٦

٥ - ج - هيلبر مير - مقدمة صيف ١٠ مجلة الفلسفة المعاصرة (شتاء ١٩٦٦) من ٣٥ -
٣٢١ والتعداد الذي يتبعه شرح مقدمة جيب هم - ميرسل - برون (ولد ١٨٩٧) -
الير ييجي (١٩٠٩ - ١٩٥٧) - جورج بويه (ولد ١٩٠٢) - جان وميه (ولد
١٩٠٠) - جان ستارويسكي (ولد ١٩٢٠) - جان بير ريشا (ولد ١٩٢٢) -
سفال بويه ومنا ديسكي مالتس في جامعة جورج هونكر ١٩٥٢ - ١٩٥٧ -
١٩٥٤ - ١٩٥٦ - نظر ومنه آخر غير - سب لوماس وعاد الأدب الفرنسي المحدد

٦ - The American Society Legion of Honor Magazine

٣٧ (١٩٦٦) من ٧٥ - ٨٦

٧ - النادل واللغة والرواية - وقراءة الأدب - المعاصرة الأولى والمعاصرة الثانية بمجمعة حور
هوبكر - مايو ١٩٦٨ - من من مجموع على الآلة الكاتبة - وإلى مدين مستر لاسناد
كرومير إن نصلي بأن جعلنا أطلع على هذه المعاصرات قبل نشرها - في كتاب القصير
نظريه وتطبيقا - تحرير نشارو من - سحر - (بالتيمر ١٩٦٦)

٧ - ينشر كتر هذه الفكرة بتفصيل كثير في مقالتي لسيان The Ecomorphic Principle
ومجلة الشعر الساكنة أو إعادة رواية لا تكون في كتاب الشاعر بالغا - حور
ميريليت ب - و - ماكنديل (إيمانسون - إيلوي ١٩٦٧) من ٣ - ٢٥ - أريد طبع
الفتاة في كتاب كرومير دور النقد ومكانه (بالتيمر ١٩٦٧) من ١٠٥ - ١٢٨

٨ - انظر - على الترتيب - كتاب روبرت و - بين - مفتاح التدكر - دراسة لبريطانيا لشعر
(بومبي ١٩٦٣) - وكتاب روبرت م - جوردون لشعر وشكل الجمل - الإمكانات
الغالية للينة غير المصنوعة (كمبردج - هاسشوسنس ١٩٦٧)

٩ - لوماس أ - ماركسا لصاله بوب الفولمية (كولومبس - أوجابر ١٩٦٦) - انظر مراجعة
ج - من - روسو لاسية هذا الكتاب في مجلة الفلسفة الفيلولوجية ٢٧ (يوليوز ١٩٦٨)
من ٤٠٧ - ٤٠٩

١٠ - شلمون ساكس : القصة وشكل الامتداد - دراسة غري ليندج مع هات من صوبل
وحوسون يونشورنس (بركل ونوس انجليس ١٩٦٤) - خاصة الصفحات ٤٩ - ٦٠
ومقالة ديه ويلك لسيان - نظرية الجنس الأدبي - والقصة المعاصرة - و إيليس
في كتاب Festchrift für Richard Alewyn (كوب ١٩٦٧) من ٣٩٧ - ٤١٢
منه من إيمانير النابيين حديثي لشجيرة الجنس الأدبي - كتاب إميل سفاير لسي
Grundbegriff der Poetik (١٩٤٦) وكتاب كيث هامبرج لسي
(١٩٥٧)

١١ - هنك إلتش : الشكلية الروسية - تاريخ - حفيد (س - جراي - ج ١٩٥٥) - وانظر
سميثان تودوروف نظرية الأدب - وخصوص الشكلين الروس - جميعها ولدها
وترجمها (مارس ١٩٥٥) - مع تصدير - نحو علم الفن الشعر - علم رومانيا كريس

١٢ - بوا - ر - ج - من - قراءات من مقدمة براغ عن علم الجمال والبيئة الأدبية والأسلوب
(والنظر - من - ١٩٥٥) (مترجمة عن النسخة)

١٣ - انظر مقالة هيلبر مير في مجلة مودرن لانجويج نولس ٨١ (١٩٦٦) من ٥٦٩ - ٥٧٠

١٤ - للفاخرة الأولى في جامعة هوبكر ١٩٦٨ (انظر هلمس ٩ أعلاه) - كتب - بوا
مصطلح كتر الفنى بهم الشعر والنقد بمرارة واحدة - أو يفسر الشعر في -

أى شيء يجد النقد ذاته مصطرا إلى أن يهيمه من الشعر والبيوية عنه وسيط صرف في الوساطة ، بمعنى أنها خليقة أن يحيل من الشعر وسيطا مسرعا في الوساطة

١٥ - قارب مراجعتي بكتاب كريجر باللغة الفرنسية (١٩٦٤) في مجلة الفيلولوجيا الحديثة ٦٤ (أغسطس ١٩٦٦) ص ٧١ - ٧٤ لا نجد كلمة كريجر على تنويع التزام - و - المكان ، مادام لا يقرر عليه على نحو أكثر حرية من التزام وعلى نحو مقتركا لو كان حلا سحريا لأي مشكلة قديمة . ومن المشكلات المهمة التي أراها أنجزها الأستاذ مارشال ماكلان ورملاؤه (وعم أوجه خموص صبة وانتفاع في النظرية ، في رأي) استردادهم للعدد (الإلكتروني) للحقيقة القائمة إنه ليس كل شيء من المكان ، والبيئة ، بصريا وتفصيل الملامح يرفع في إلى القول إن حسن أنواع الترتيب والفهم لا هي بالبصرية ولا لمكانية . إن الفصحة البسيطة الرائعة بين المتناسبات الزمنية والصلابة اللغوية خطأ سوى راضي عن ذاته . انظر مارشال ماكلان وهالي باركر خلال الفصحة الأخيرة في الاختلاف ، المكان في الشعر والتصوير (بيربروك ١٩٦٨) خاصة ص ٢٢٨ - ٢٦٧

١٦ - دراسات في الزمن الإنساني ، ترجمة إليزابيث كولان (بالتهنور ١٩٥٦) ص ٨١ - ٨٦ قارن مراجعتي هذا الكتاب في مجلة الموريس الحديث ٣٢ (أكتوبر ١٩٥٨) ص ٥٢٣ - ٥٣٦

١٧ - قارن هاري برجر (الأي) بينه فلدن في مجلة الميثافيزيقا ١٧ (سبتمبر ١٩٦٣) ص ١٠٩ - ١٣٤

١٨ - قد يقول نغري بلال إن رفعة المعاني المرتبطة بكلمة lawn (عشب) ليست متعلقة . في الفصحة التي لفصل على كلمة lawn (شاش)

ويقول أ | وتشاوره عن ملاحظة لأحد الطلاب حول كلمة في قصيدة مارفل السماء الحديثة ،

هذا كله صادف جيد ولا ريب . ولكنه ليس بشيء بعد التسج الساتر في لغة بسج للبين بأن يهيم ، أو لدعونا بنية القصيدة إلى فهمها . من التوكيد أنه يمكن للمدرس مستقبل أن يكون ذا إدراك أفضل من هذا هو مسموح به وما هو غير مسموح به في التعبير ما الذي قد كان هناك يحدث حتى يسبب في هذا الوضع فهمهم هذا الفجاءة الفاتش لكل الوسائل التي تدافع بها اللغة عن نفسها ؟ (من مقال : الصلبة الشعرية والتعبيل الأدبي في كتاب الأسلوب في اللغة ، كريجر كولان ، بيربروك ١٩٦٠ ص ٢٣)

وما يدعي شعر الصلبة (حرثيا الإبداع) الذي شرحة وتشاوره في مرحلته الأخيرة ما اشتمل قط ، بطبيعة الحال ، على أكثر من بضع نيك من كل ما هو كائن (الكون)

١٩ - بشير هيلز ميلر ، في ملحوظة ملحوظة هناك : إلى مقالة له كانت آنذاك في الطريق - وقد نشرت الآن - تحصل بعقيدة الشعرية بتفصيل أكثر (انظر مقالة : الأدب والدين في كتاب علاقات المورس الأدبي مقالات عن مساهمات ما بين الأساليب الشعرية ، تحرير جيسر لورب ، بيربروك ١٩٦٧) ولست على يقين من أي فهم كيف يتبنى هذا المفيد الذي لا سبيل لاجتنابه ، في نهاية المطاف ، مع جهر هيلز ميلر بإعلامه لـ والجمال المفيد الفريد لكل كاتب ، وهو ما سبق أن أشركا إليه . في كانت القصيدة ندوى والفصل ، فلم لا يكون ذلك هو الشأن مع صاحبها أيضا - ونحن فيا نعلمه هناك والعروب الرمادي للتصانيف التاريخية والمادية التاريخية ؟

٢٠ - من أمثلة ذلك المردبات Parisians, hamotoleleuon التي يلاحظها علم البلاغة الكلاسيكي وهي ، حتى اليوم ، مصدر مستخدم نسب إلى بعض كتابات العرض

٢١ - من أمثلة ذلك ، بصورة خاصة ، حالات الكلمات ذو مية نحو القائمة على الماكاه بصورا مشتركة ، وس أمثلها Mother ، Father ، Sister (أخت ، أب ، أم) ، أو نماذج لفكرة القائمة على كرشتمو (تصاعد) قريب في جذبات المقارنة والتفصيل بين النعت big, bigger, biggest (كبير ، أكبر ، الأكبر) أو althus, althor althosimus ، انظر مقالة : وماك ياكوبس - والبحث في لب اللغة ، مجلة فيرجين ٥٦ (١٩٦٥) ص ٢١ - ٣٧

٢٢ - في نفس عام ظهور كتاب وتشاوره لفظة البلاغة - ١٩٣٦ ظهر أيضا ما لعله أن يكون أول كتاب عنقوس أمريكي على الخط الجديد ، وهو كتاب بروكس ، ورس ، ووارن ، انسي مدخل إلى الأدب ، وقد نشرته لأول مرة مطبعة جامعة لوريلانا ، والآ نشره د. آبلتون سنشري كروفتس ، وقد تقع لرايع مرة

٢٣ - Hal had his hat (أشبه حال قيمة) إن قائمة من قواعد بناء الجملة لـ اللغة تحرم علينا أن نقول Hal hat his had بيد من هذه القاعدة لا يمكن تطبيقها في هذا الشأن إلا بسبب البنية القويمة للغة الإنجليزية ، حيث الحرف الحثي ،

غير المصحوب بلغة في الاحبال الصوتية T يتم ، على نحو ذي دلالة ، عن الحرف المصحوب يدينية في الأحبال الصوتية D

والأساق التي من قبل مدسه كميردج لعلم الإنسا ، والآ : ورجع والصم الأصلية عند فرأي أنه أكثر لـ «البيوية» وذلك بعد من يدعون D ٥٨٥ structure الأسطوري القصص وفيها القصص انظر مقالة جينرو ها - اللامعة السابق ذكرها (انظر : «كلمة» في مطلع هذا المقال) مقالة انسيويه بصورة الأنجلو - أمريكية ، خاصة صفحات ١٥١ - ١٥٢

وحتى أن البنية الداخلية يمكن أن يُنظر إلى حل أعياه أكثر من الشعر التبعي والشعر الفنتال الكلدس سأنستخدمها كمثل ملامح انظر ، مثلا ، مقالة : الكرم براديري «الب» في مجلة القروية : صاحبه نقاس عن الفصحة (حريف ١٩٦٧) ص ٤٥ - ٥٢ وعبره تيمثال تودوروف السابق ذكرها (انظر هامش ١١ أعلاه) نظرية الأدب ومعالاة لتودوروف ذاته من طراز «مقولات النفس الأدبي» في مجده الفصالات ٨ (١٩٦٦) ص ١٦٥ - ١٥١ وهالفيس البدلي « Les Hommes rectis » مجلة Tel Quel المصنف / الأدب ٣٠ ، ٣١ (صيف - حريف ١٩٦٧) ص ٤٧ - ٥٥ ، ٦١ - ٧٣

ليس «الصدق» القدي ، وإنما الإنساني الداعل أو صحة البنية القدي (وهي مراحل قيمة مشابهة في الأدب) هو مركز تركيز ديوان بارت . محر مجلة الفصالات الناطقة بلسان البيوية والقوية التأثير . انظر تقريره الواضح «التم» من حيث هو لغة في مطلع الفايز الأدبي ٢٧ سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٧٣٩ - ٧٤٠ إن الناقد البيرى يبحث عن أثر مرجعية - من نسل اتساقته - في أماكن متفرقة : سوسولوجية ، وعلمية نفسية ، وأنتروبولوجية . انظر كتاب بولت اللغة والحقيقة ، باريس ١٩٦٦ ، وهو جدول زعيم ضد ريمون بيكار الأستاذ بجامعة السوربون ، وإشراكه - الفشتة بعض الشيء - من الشهيد الباريسي في لقالة الأمانة له ملحق الفايز الأدبي ٢٣ يوبه ١٩٦٦

٢٤ - في نسخة محلية من هذا الموقف لديها برما (في مقال : «الأسلوب اللغوي» مطلب ومقالا للناطق ، عة منشورات رابطة اللغة الحديثة ٦٥ ، ما س ١٩٥ ، ص ٢٠ - ٢١ كان «التوازي» الموضوعي هو الرسالة التي تنكس أن لها مختلفة من التباديل الفعلي مثل الـ Kih'erutions agnomina ions, near peronomastias

من أن تظهر على محور الفلاس دون أن ترك انطبعا بالمصادفة أو اللامعالية وهي الصناعات التي كثيرا ما تفسر ظهورها في الشعر

٢٥ - يقول ياكوبس في موقع لاحق من نفس المقال : «في الشعر ليس التابع الفيلولوجي خط ، وإنما - على نفس النحو - أي تابع للوحدات الساتر ، جهذ بناء معادلة وإن التشابه حين يرفض من على عل الفلاس ينقل إلى الشعر جوهره الزمري ، بصورة كلمة : المتعدد الأجزاء ، المتعدد المعاني ، وهو ما يوحى به بجملة جسيلا عبرة جوت «ما أي شيء» غير سوى شيء . وصوغ الأمر بلغة أكثر غنية فلفوس إن أي شيء نالو تشبه وفي الشعر حيث التشابه يُصاف إلى الفلاس ، فإن أي كناية استعارية على بحر طريف ، وفي استعارة ذات صيغة مكينة ،

٢٦ - مقالة قصيدة شارل بودلير القسط . . . وهذه المقالة ، باستثناء كلمة تمهيدية للين شملوس (دربا بدعش المرء) لا تجنح نحو الأنثروبولوجيا إلا قليلا ، وتلج شبه بالخيال الباب غاربة من اللغة القوية - التقنية للأستلا الرومي

٢٧ - دوصف الأنية الشعرية - مدخل إلى قصيدة بودلير القسط - ويكتب ريندير وهذا يوكيديا غير الفلزي الحاجية التي مصرى عليها من بودلير في مستغله بنية اللغة الفرنسية وفي مجموعة شعره . ويعلل ملحوظة ماضية مؤداهة أن بنية الرموز (وهي نموذج ثابت - مواد جنسية) أكثر اتصالا بالموضوع من المعنى البسيط . وهكذا ، فإن تفصيل بودلير الموسمين بـ «المنطقة» (في ديوان لوهر الشعر ، القصيدة رقم ٣٤ والقصيدة رقم ٥١ ، تدلان أقل اتصالا بـ قصيدة القسط من قصيدته الندية الغرفة المزروعة كما هي من . . .

٢٨ - إن فـ و - يسرب في مقالته : علم اللغة والعدد الأدبي . (بكتابات أنساق النقد ، يستخدم هذه كناية الق circuit de la parole الموسمي بعدم حجج مشابهة ضد الدعوى القوية الشمولية (التي توجد صورة شاملة لها في مقالة ووجر قلوبير جيه المخذ (أي عمل النقد للماصر الذي ترجع منه هذه المقالة) قارن هذه ملاحظات بين بنسب وقارن على صفحات عدة مقالات في النقد) . وحول هذا انظر أيضا كتاب ديفيد لودج لغة القصيدة (١٩٦٦) ص ٤٩ - ٦٩ ، حيث يتأقش على الأسلوب وعلم اللغة - وطركت - هاري ليفر لم يكن النقد الأدبي حقا دقيقا (كميردج - سامسونس ١٩٦٧

أورويل

الناقد الأدبي الانطباعي والسياسي

□ رمسيس عوض

• تمهيد •

يسهل دحضها بمقاييس مؤلفنا النقدية ذاتها . فهو بعد قدرة أي أدب على البقاء والاستمرار عبر الزمن هي الصبان الوحيد لحودته ونحن نعرف أن الدوائر الأدبية لا تزال تسلط الأصواء على فريجيبا وولف ، في حين أن « كوخ الم نوم » قد طواها النسيان إلى حد كبير ، وبخاصة بعد أن حصل الزوج في أمريكا على كثير من الحقوق المدنية . وهو يعترف لنا بأمانته المعهودة وعلى نحو صادق بقصوره في تحليل الأعمال الأدبية في مقال له بعنوان « الجيد بين الكتب الروائية » ، المنشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٤ ، ص ٤١) حيث نراه لا ينجح من القول : « لست أعرف أي مقياس أدبي صارم يمكن أن تبين بواسطته أين تكن أفضلية (كوخ الم نوم) على غيرها من الروايات . » ولكن مها تعددت العيوب التي تشوب كتاباته النقدية من جموح إلى الخمج بين الأضداد يصل إلى حد التناقض الصريح أحيانا ، فلا مرأه أنها تتميز دائما بقدرتها على التشويق ، وبالوضوح والتحديد ، بسبب ما يتحج به صاحبها من ذهن لا حد لصعائه . ومع أن كثيرا من أقرانه ومعاصريه كانوا يتوقون عليه في تشعب الفكر ونعقيده ، وفي معرفتهم التكبكية بمناهج النقد ومدارسه ، فإنه يبرهم طرا بقدرته للمهلة على بساطة التعبير وجلاء العبارة ، وقدرته المعجبة على توصيل أفكاره إلى القارئ في وضح وقوة

والرأى عندي أن نقد أورويل الأدبي - شأنه في ذلك شأن كثير من كتاباته الأخرى - يعكس تأثيره إلى حد ما بالفكر الماركسي ، فالمفهوم الذي يقول به وهو أن « كل الفنون ضرب من الدعاية » قريب الشبه بالمفهوم الماركسي الذي يجعل المحتوى الفن ومضمونه الاجتماعي ، ولا

بالرغم من أن جورج أورويل كان يهتف الصحافون مهنة له فقد ترك وراءه طائفة كبيرة من المقالات النقدية التي تتناول موضوعات أشد ما تكون نوعا ، بمعنى بعضها بمناقشة أمور تافهة مثل « القصص البوليسية » ومجلات الشباب العثة والطاقت البريدية ، وبمعى بعضها الآخر بمعالجة أشياء لها عظيم الأهمية ، مثل أدب ديكتو وسويقت ويشتس وت . س . بيوت . وليس من شك أن جون وين على حق حين يقول عنه إنه كناقد يفتقر إلى العقلية الأكاديمية السليمة ، فكتاباته النقدية تظهر اهتمامه البالغ بالمضمون الأدبي ولا تهمل بالشكل الأدبي في قليل أو كثير ، أي أنه يتم بما يكتبه الكاتب وليس بكيف يكتب . وعلى الرغم من اعتقاده بأن مصمون العمل الفني يحدد شكله على نحو أو آخر ، فإنه لا يمي يستقصيه هذا الشكل أو محاولة تحليله . ومضلا عن ذلك فإن أورويل لا يمي ما يكمه من احتياز عظيم للنقد الأكاديمي . وهو يقول في هذا شأن في مجموعة مقالاته (المجلد ٣ ، ص ٨١) : « إن الناقد الأكاديمي غالبا ما يهدف إلى منع القارئ من إعمال الفكر . ولو أن في إمكان مثل هذا الناقد أن يمنع الأدب من التطور للعمل ذلك . » وبسبب افتقار مؤلفنا إلى العقلية الأكاديمية نراه يتورط في تعميمات غير موفقة فيما يذهب إليه من أحكام نقدية . وهذه التعميمات تشوب أفضل مقالاته في مجال نقد الأدبي . وكما يقول آدموند ويلسون في كتاب « التراث النقدي لجورج أورويل » (ص ٢٦٦) : « إن مقالاته في ديكتو وكلمنج تعان إلى حد ما من نزعته نحو التعميم » . وتكتم أحكامه النقدية في كثير من الأحيان بالتعسف . وليس أدل على هذا التعسف من أنه يرى أن رواية « كوخ الم نوم » أهم وثني من كل أعمال فريجيبا وولف الروائية وهي أحكام



يكثر بأشكائه ونحاره أو بمفومات الخيال فيه . وليس أدل على تأثره بالماركسية من أنه يحتل الرأسمالية مسئولية تشجيع المجلات الغثة التي تروق لشباب بنية السطاح على الأوضاع القائمة . ولكن من الواضح أن تأثره بالماركسية ليس كاملاً . والصواب لا يجانب قلب ميريلا حين يقول في مقدمه المنشور في كتاب «الثرث النغدى لجورج أورويل» (ص ١٧٩) : «إنه في الواقع كاتب اجتماعي . ولكن الأثار الوحيدة للنظرية الاجتماعية التي تظهر في كتاباته هي بقايا إيمانه السالف بالماركسية ، التي تخلص في الغالب منها بمجرد الزمن» ، والتي شكك في أنه آمن بأكثر من نصلها في أي يوم من الأيام . ولكن تأثر مؤلفنا بالماركسية لم يجل دون تأثره بالفكرة المسيحية التقليدية القائمة على مبدأ الشفقة الذي يحض عليه الدين المسيحي . وليست دعوته إلى ضرورة أن يسلك الإنسان سلوكاً مهذباً حميداً إلا تعبيراً عن مبدأ الشفقة الذي يدعو الدين المسيحي إليه . وبسر لنا هذا السر في تجاهل كثير من المؤمنين بالدين المسيحي للجانب الماركسي في تفكيره وفي تعاملهم معه . وخير دليل على ذلك تعاطف الأدب المسيحي جون ميدلتون مري . ولكن بعض المؤمنين بالمسيحية يحى باللائمة على الجوانب الماركسية في فكره ، ومن بينهم الروائي الإنجليزي الكاثوليكي المعاصر إيفلين فوه ، الذي ينتقده لاهتمامه الشديد بمرض الدنيا الزائل ، الذي تمثل في المشاكل الاجتماعية المعاصرة . ويرفض إيفلين فوه مذهب أورويل الإنساني لأنه يهضم عن أسس ديمومة نحتة وليس على أسس ديمومة ، وعلى الرغم من هجوم فوه عليه فإنه معروف بأنه يملك حسنة أخلاقية مرهفة على نحو غير عادي ، ويأنه يحترم مبادئ الحق والعدل ، كما يعترف بأن أسلوبه النثري يغري القارئ بالمص في قراءة ما يكتب ، وبأن تفكيره جل واضح لا ليس فيه أو غموض

والذي لا شك فيه أن جورج أورويل إلى الجمع بين الأضداد هذا بالنقاد - كما سبق أن رأينا - إلى التعبير عن آراء متصارعة فيه . ففوه

معتبره كاتباً ماركسياً ، في حين أن إريك بتلي بعده كاتباً محافظاً . ومري يرى أن جون وين يعتبره امتداداً لأدباء القرن الثامن عشر ، في حين يعتقد إريك بتلي أنه ينتمي إلى القرن التاسع عشر ، وأن مقالاته النغدية عن ديكتاتور وعيره من الكتاب مئة أعية حرية يتفق بها مؤلفنا للتعبير عن حسنة الحارث إلى قم هذا القرن ، وعن أسفه العميق لموت المذهب الليبرالي الذي ساد فيه . ولعل من أكثر الآراء التي قبلت في أورويل عراية ما يذهب إليه وبلى ساجر من أنه يتأرجح بين الماركسية والمذهب الخيالي . وترجع عراية هذا الرأي إلى ما نعرفه عن مؤلفنا من انصراف عن المذهب الخيالي والازدراء للتجريب . ويدعوى هذا إلى الاستشهاد برأي ستيفارت هامشير الذي صمته مقاله المنشور في كتاب «لثرث النغدى لجورج أورويل» . يقول هامشير (ص ٢٠٩) : «إن مري أورويل ناقد أخلاق وليس ناقد جباليا ، فهو يهتم بالموقف إزاء الحياة أكثر من اهتمامه بالخيال . وكتاباته مباشرة وصرخة وقوية ، ولكنها ليست بدبحة أو معطلة على نحو ملحوظ . وفي الأدب النثري الذي يتصدى لنقده نراه يولي أعراض العقل والمواقف السياسية اهتمامه أكثر مما يهتم بالتعبير عن أساليب الكتابة المختلفة . ولعل الصواب لا يجانبنا إذا أضف أن أورويل نتاج ثلاثة قرون فقد أخذ من القرن الثامن عشر إيمانه بالمذهب الخفلاي ، وفي القرن التاسع عشر إيمانه بالليبرالية والتقدم الإنساني ، ومن القرن العشرين إيمانه بالاشتراكية الديمقراطية ، يشوبه شك يتجاوز المعتقدات الليبرالية في احتمال حدوث تقدم إنساني .

وتتناول «كيو د . ليفر» أورويل بوصفه ناقداً أدبياً فتصفه بأنه ناقد جيد بالقوة ، أي بالمطردة والسليقة ، وأن أسلوبه المعش يعبر عن أفكار واضحة في ذهنه . وتري كيو د . ليفر أن استعداد المعطري للنقد الأدبي كان خليفاً أن يجعل منه ناقداً من الطراز الأول ، له طابعه المميز ، لو أنه انصرف عن تأليف الروايات الذي لا ينقده ، وركز كل جهوده على ما كان حرفة النقد الأدبي . ولا يملك المرء إلا أن يسلم مع كيو د . ليفر بأن مؤلفنا ناقد معطور . خير أنى نرى شيئا من القسوة في هذا الحكم عليه . فضلا عن أنها تتجاهل أهمية روايتيه العظيمتين «مرمرة الحيو» و«١٩٨٤» فإنها تتناسى أن الظروف السيئة تصورت عليه بحيث حالت دون انكابه على الأدب الصريح ، خلافاً كان أو ناقد ، فقد تددت بجانب كبير من طاقته بسبب صحته المعتلة من ناحية ، وبسبب اتشعاله في الكتابة للصحف وحرص الكتب من أجل أن يكسب قوت يومه من ناحية أخرى

• آراء أورويل النقدية في كتاب القرن الثامن عشر

قل أن معرض لآراء أورويل لنقدية في بعض كتاب لقرن ثامن عشر يحذر منا أن نشير إلى أنه يتأرجح بين الكلاسيكية والرومانسية . وكما سمرى فإن الناقد المعروف جون وين يعنى بإبراز الجانب الكلاسيكي فيه ولكنه يتغافل عما في مؤلفنا من جوانب رومانسية . ويمثل لنا تأرجحه

الواضح في نقده الأدبي من الكلاسيكية الرومانسية من عهده لكتاب أشد ما يكونان تعارضا وتباينا في وجهة نظرهما ، وهما كتاب ألكسندر بوب ، للشاعرة إديث ستويل ، وفيه تحاول أن تثبت لنا أن هناك جواب رومانسية جلة في شعر بوب الكلاسيكي وكتابه «انجاء الكلاسيكية الإنجليزية» لدى أنه واحد من علاء الكلاسيكيين هو شيردر فاني ، وفيه يحاول مؤلفه أن يثبت عكس ما تذهب إليه إديث ستويل . أي أن شعر بوب يخلو من من أمة رعة رومانسية ويعلم أوروس على هذين الكتابين المختلفين على طول الخط بقوله إن الحاجة التي يتقدم بها المدافعون عن الكلاسيكية بحاجة سليمة . ولكنه ينحفظ قائلا به مع هذا فليس بيسا من يستطيع أن يستعنى عن رومانسية شكسبير

ويرى جون وين أنه يمكننا أن نتبع حدود أورويل الأدبية في القرن ثامن عشر ، وأن الوثائق تربط بينه وبين الكاتب الكلاسيكي المعروف صامويل جونسون ، هل الرغم من أن كتاباته تخلص من أمة إشارة إلى هذا الكاتب الكلاسيكي الراح . يقول جون وين في مقاله «أورويل وصعوبة التفريق» المنشور في مجلة إنغونتر (المجلد ٣٦ ، عام ١٩٦٨ ، ص ٧٦) «من الواضح أن أورويل كان يجد متعة في قراءة بعض ساعات بين الآونة والأخرى في رحاب القرن الثامن عشر ، فقد أحب في هذا القرن وصوته وبعده عن الانواء . كما راق له الناس في القرن الثامن عشر ، هل الرغم من أنهم يتكلمون بالخشونة والعاطفة ، فإهم كانوا على استعداد للأخذ بعدة الفرضيات التجريبية بشأن الحياة ثم التصرف بصراحة على أساسها ، إذ لم يكن من الصعب حبس على اليد اليسرى أن تعرف ما تفعله اليد اليمنى . ولو قدر لأورويل أن يعيش في القرن ثامن عشر لما وجد نفسه هربا عنه على الإطلاق . ويمكن أن نجد أسلوبه النثرى امتدادا لأسلوب النثر في القرن الثامن عشر ، مع قليل من التهذيب والنضيب . وأسلوبه ليس زائفا كالشعر المستعار ، شأنه في ذلك شأن الكثير من نثر القرن الثامن عشر ، الذي تسرى فيه نفخة البساطة والوضوح التي يتميز بها ما يدور بين الناس من حديث . وهي نفخة انتفتت من بابان إلى موييت وديمو . ويتمنى أورويل إلى هذا التقليد انتماء لا يرقى إليه شك . ويستطرد جون وين قائلا إن ولاء جونسون وأورويل لمعتقداتهما السياسية لم يقتل أبدا من موضوعيتها واستقلال أحكامهما . ولكن مع التسليم بما يذهب إليه جون وين من استقلال مؤلفنا في أحكامه بوجه عام ، فإن موضوعية أحكامه النقدية مبدات ليست بالأمر المؤكد . يقول وين في مقاله «أورويل الصعوبة المثقفة» إن جونسون كان يتمنى إلى حرب المحافظين في وقت كان فيه هذا الحرب خارج السلطة وكان حزب الأحرار مستوليا عليها . ومع هذا فإن جونسون لم يدر بحالده مطلقا أن يصب حام غصه على حزب الأحرار الذي بناوته ، أو أن يثد به ويكيل له التهم ، كما أنه لم يحظر به أنه أن يسب إلى حزب المحافظين الذي يؤيده فصائل وهمة لا وجود لها . فالرغم من أن جونسون كان يجد متعة وتسلية في استخدام

كلمة أحرار كمرادف لكلمة أوغاد ، فإنه لم يكن يردد قط في استحسن بل مساندة بعض الجوانب التي تروق له في سياسة حزب الأحرار الذي يعارضه . هذا كان مفهومه للمحافظة يستند التبع الدلالية للحزب المحافظين ، التي تدفع بالفوائد له إلى أن يؤمنوه ظالما كان أو مظلوما ، وأن يكسروا ويراعوا ويعصوا الحقائق وشهووها من أجل مناصرتهم بالزور والباطل . ويرى وين أن موقف جونسون هذا شبيه بموقف أورويل من اليسار في الثلاثينات والأربعينات . ويذهب وين إلى أن جونسون وأورويل يشابهان في حرص الدس ودعوتهم إلى تتبع ما يؤمنون به من أفكار حتى يصلوا إلى حدودها ، كما أنها يشابهان في رفض التصرف السهل الذي يخدع به الإنسان نفسه ، مثل الاعتقاد في أننا نستطيع ببساطة بقطعة مقلعة من الأسمنت أن نسمح كل ما سطره البشر على لوحة حياتهم الإردوانية من شرور وآثام . فالشر في نظرهما أعمق وأرسخ من أن يحوه بسهولة ويسر . ومن ثم آمن جونسون بالفكرة المسيحية المدونة بالخطيئة الأولى . ويرغم رفض أورويل للعقيدة المسيحية ، فإنه يتخذ موقفا من الشر شيئا بموقف جونسون منه وإن اختلف معه في أن موقفه يستند إلى أساس علمي وتاريخي وديني ، وليس على أساس ديني أو إلهوتي كما هو الحال مع جونسون .

ولم يقتصر إيراد وجه الشبه بين جونسون وأورويل على جون وين وحده . فالناقد جيفري مايرز يرى كتابه «مرشد القارئ» إلى جورج أورويل هناك جوانب تشابه أخرى تربط بينهما . يقول مايرز في هذا الصدد (ص ٢٩) : «كل من جونسون وأورويل ذاق مرارة الطفولة التعب ، وصارع لمرض العضال والفقر المدقع طويلا ورفض سررات مدينة كصحن مأكول بالقطعة ، ولم يحقق الشهرة حتى بلغ سن الخامسة والأربعين . وكلاهما كان مستظلا في الرأي ، ومستعدا لخوض المعارك دفاعا عن هذا الرأي ، وقاسيا على نفسه وعلى الآخرين ، وغاليا عبيدا متشبها برأيه الخاطئ على نحو غلاب يأخذ بمجامع ملكات نقدية عظيمة . وكان هجاءهما تعبيرا عن إيمان بالراحة والمادى السامية . وعن إحسانهم بالآلام الآخرين . كلاهما كان منشغلا ووطنيا وعمليا براجماتيا وشجاعا ذا فطرة وإدراك سليمين . وكان كل منهما نواحا للاستطلاع في مجال الفكر ، وأتينا ذا ضمير حي وسلوك مهذب حميد في حقيقة الأمر ، كما كان كل منهما يسم بالفكاهة الغريبة وبالخلق الإيمجي



المصمم . أما لوردانس براندار فيعتقد في كتابه «جورج أورويل» مقارنة بين مؤلفنا وواحد من أبرز كتاب القرن التاسع عشر هو تاكراي ، يحدد فيها أوجه الشبه الكبيرة بين هذين الكاتبين . يقول براندر إن كليهما ولدا في النعال ثم تنفيا تعلما في مدرسة خاصة كانت مصلوا لعدائهما ، وأن محاولتهما الأولى في الكتابة ، التي بدأت في باريس ، باءت بالفشل ولكن أغلب النص أن الحلو العرسى الذي عاشا فيه منذ مطلع حياتهما الأدبية أثر في أسلوبهما المتميز ، وخاصة في كتابة المقالات التي تتم عن رغبتها المتأججة في إصلاح المجتمع ولعله من المفيد في هذا المقام أن يذكر أن إدوارد م . توماس يرى أن مقاليته «إطلاق النار على قتل» وهجاءة شتى «تخلل على أحسن نحو أسلوبه في كتابة المقال على وجه العموم» وهو أسلوب يتميز بالبده سرد تجاربه الشخصية ، ثم ينتهي باستخلاص النتائج العامة منها

• جواناان سويغت

بذلك المقاد الممتاز الذي كتبه أورويل عن سويغت على مدى ارتباط مؤلفنا الوثيق بكلاميكية القرن الثامن عشر . وهناك وشائج متينة تربط بينه وبين سويغت . فكلاهما يتمتع بالصيرة الناعمة في فهم طبيعة النظام الشمولى . ويمتدح أورويل فهم سويغت العميق للشمولية يقول في مقاله الممتاز «السياسة في مقابل الأدب» : «محضر رواية رحلات جليبر» ، المنشور في مجموعة مقالاته (المجلد ١ ، ص ٢٤٩) «يتمتع سويغت برؤية مسبقة واضحة بصورة غير عادية للدولة البوليسية المستندة إلى لغشى التجسس ومحاكمات الخوبة ومطارادات المنشقين التي لا تنهى بهدف القضاء على التدمير النحوى وذلك عن طريق تحويله إلى هستيريا الحرب وجنونها» . ولكن مؤلفنا يذهب في مقاله إلى أن رؤية سويغت الناعمة إلى ضرور الشمولية لا تجعل منه مؤمنا بالديمقراطية أو كارها لسلطان ، فضلا عن أنه لا يظهر أى نحس للدفاع عن حرية الرأى والصحافة ، وعن التخييل المتباين والعدالة الاجتماعية ، بسبب استناده للحكام والمحكومين عن حد سواء . ويرى أورويل أن سويغت بصور لنا في مجتمع انحرىس بواة للدولة لشمولية بكل معانيها في هذا المجتمع نحى اخرية تماما كما يتجسد التطور . وتبلغ شمولية هذا المجتمع حد إشاعة التماثل الكامل بين أفراد له لدرجة أن الحاجة إلى البوليس لاستتباب الأمن والنظام م تعد قائمة . وبينهم أورويل سويغت موافقة على مثل هذا النظام الشمولى المنحجر ، وأنه يعتبر أى انشقاق عن التماثل السائد صريبا من العربة والشلوذ . ويحدد لنا في هذا اللقام أن يذكر أن برتراند راسل يذهب إلى حد كبير إلى نفس هذا الرأى في حربه لرواية «رحلات جليبر» في كتابه «الحقيقة والخيال» (١٩٦١) ويظهر مؤلفنا تعاطفا كبيرا مع سويغت على الرغم من أنه يهتمه بمخاصة اعتلرا للعداء وبالرجعية وبالعاشية ، فضلا عن أنه يقارن سويغت بتولستوى فيقول إن سويغت ، شأنه في ذلك شأن تولستوى ، يحقت العلم وخصوصا العلم

النظرى البحت فكثيرا ما يراهم يهاجم العموم النظرية حتى لا تهدف إلى تحقيق أية غاية عملية في الحياة . وهما يشتركان في الإيمان بأنه ليس في إمكان الإنسان تحقيق السعادة . كما أنها بصفتها دعى بالعداوة ويحيمان نزعتهما نحو السلط والحقكم و«نصرتهى التصويبه إلى حياة وكلا الرجلين نزعتهما الحياة وتعلماهما وعدا . وعصلا عن هذا فهم لا يقبلان ورنا لأى شئ لا يشرهاهما . ويرى أورويل أنه على الرغم من أن سويغت رجل دين ، فهو يبدو له أنه لا يأخذ عقيدته بديه مذهب الحد بل إنه مما يبدو لا يؤمن «سعت وايوم لآخر كما أن الفصل الذى تروق له والى يشيد بها ليست فصائل مسيحية بقدر ما هى فصائل وثية ، مثل الشجاعة التي يرمونها إلى منزلة عدية

وأورويل في نقده لسويغت يسمح كمادته إلى الجمع بين الأخلاق فيبعد أن يراه يرمى سويغت بالرحمة ، نجد أنه يصعب بأنه متمرد يعظم المقدسات . وبأنه مع محافظته سريع إلى العوسيرة . يقرب مؤلفنا في هذا الصدد في مقاله عن سويغت الذى سقت الإشارة إليه (ص ٢٥٣)

«نحن على حق عندما ننظر إلى سويغت على أنه متمرد يسعى إلى تعظيم المقدسات التقليدية .. إنه محافظ غرضوى ، يحتقر السلطة دون أن يؤمن بالحرية ، وينمسل بالنظرة الأرستقراطية ، في حين يرى بوضوح أن الأرستقراطية القائمة أرستقراطية محولة تستحق الاحتطار .» وموقف مؤلفنا من العلاقة بين الشكل والمضمون في العمل الذى يشوبه قدر كبير من التعارض . فأورويل - كما قلنا - لا يعمل في العادة بشكل العمل الفنى ولكنه يحفل أساسا بمضمونه . ولكنه في نقده لرواية «رحلات جليبر» يخرج عما درج عليه ، فراه لا يكثرث مضمونها الذى يرميه بالرجعية والعاشية ، الأمر الذى يوحى إلينا أن مؤلفنا يتذوقها بمعزل تام عن مضمونها . وهو لا يكتفى بإظهار الإعجاب الكامل بها فحسب ، ولكنه يعترف أيضا أن علاقاته السياسية والأخلاقية مع سويغت لا تؤثر على تقديره العظيم للرواية في قليل أو كثير . بل إنه يبدو لنا أحيانا وكأنه يحتدر عما في هذه الرواية من مضمون رجعى ، فهو يقول في نفس المرجع السابق (ص ٢٦٠) : «غالبا ما يقال لنا ، على الأقل من جانب الذين يبرزون أهمية للمضمون ، إن أى كتاب لا يمكن أن يكون (جيدا) إذا عير عن نظرة للحياة بينه الزيف . وقيل لنا في عصرنا الزاهن ، على سبيل المثال ، إن أى كتاب له ميرة أدبية حقيقية لابد أن يكون بالضرورة (نقديا) في نزعه . ولكن هذا القول يتجاهل حقيقة أنه عبر التاريخ احتلم صراع كائن بين التضمية والرجعية ، وأن أفضل الكتب في أى عصر من العصور قد كتبت دائما من وجهات نظر متعددة متضاربة . بعضها أكثر ريفاء على نحو ظاهر من الآخر .» . وهذه المقولة التى يسوقها أورويل لا يخافها الصواب من حيث إن ما هو رجعى من وجهة نظر عصر معين قد يكون تعلما بالمقارنة بما سلفه من عصور . ومع هذا ، فإن هذه المقولة تدو عريية حين تصدر عن رجل يرمع عرقا إذا عيرى الحقيقة الموضوعية أى تزييف ، وهى مقولة لها ما يبررها فقد إذا كان صاحبها

الذي يتمثل في حوض المراكب دفاعاً عن العزة والكرامة ، وثالثتها أن شخصياته النسائية تتحلل بالصون والعفاف طمعا في اقتناص الأزواج وهذه جميعا في رأينا فضائل ثانوية لا تستحق من مؤلفها كل هذا المديح والإطراء .

ويمتد تعاطف أورويل إلى روائي آخر من روائي القرن الثامن عشر هو أوليفر جولد سميت ، وإلى روايته «رامي كنيسة ويكفيلد» على وجه التحديد ، ويتقد كاتبنا هذه الرواية لما فيها من نزعة إلى الرومانسية والتشويق بمحامي الأخلاق ، ففيها نرى المفضلة تائب والرييلة تلقى أشد العقاب . ولكنه يعترف أن القصة فيها مطلوبة من أجل ذاتها وليست له رغبة منها صاحبها من ثمار ومعانم ، كما هو الحال في رواية صامويل ريتشاردسون المعروفة «بامبلا» . ويذهب في نقده لجولد سميت إلى أن رواية «رامي كنيسة ويكفيلد» تنحرف إلى الواقعية السيكولوجية التي يتميز بها أدب فيلدنج وسموليت ، كما تنحرف إلى واقعية الحوار ، وكذا الواقعية في تصوير الريف على نحو رومانسي حالم . هذا فضلا عن أن جولد سميت يفهم في روايته دون داع أحداث سياسية تعبر عن وجهة نظر المحافظين في ذلك الوقت ، مفادها أن إقامة نظام ملكي قوي هو الصهان الوحيد لعدم تخكم الأقلية الأوليغاركية في رقاب العباد . ومع كل ما يثنيه أورويل من مبالغ وعيوب في الرواية فإنه يثنى على ما فيها من جاذبية ، فيقول إن سحرها لا يرجع إلى ما تتضمنه من نقد اجتماعي صلب بل إلى وراء الأحداث الروائية الناعمة ، ولكن يرجع أساساً إلى أسلوب سردها البسيط ولعبها الأنيقة وبعض أحداثها الثانية . ويدفع مؤلفنا عن الرواية بقوله إنها ليست بالتمهجة التي تبدو عليها ، وأن الانطباع الذي تتركه لنا أحداثها المبالغ فيها والمصححة قد تبدو مصللة لأنها تطمس ما في موضوعها الرئيسي من حدة ، في حين أن الرواية في واقع الأمر تقارن ريف حياة المتمدنين وخواءها بأصالة المباحج الحقيقية التي يشتملها الإنسان من العيشة الريفية البسيطة ، ومن أواخر الود والحب التي تجمع شمل العائلة . وهو - في نظر أورويل - موضوع ليس يمثل هذه الفئة التي قد تظهرها به أحداث الرواية .

• آراء أورويل النقدية في كتاب القرن التاسع عشر

• توماس إيفلر هيو - بيرن - كارليل :

أحب أن أؤكد هنا ما سني أن ذهبت إليه من تاريخ مؤلفنا بين الكلاسيكية والرومانسية وبين التشاؤم والتشاؤل وفي الأوقات التي يصح فيها مراجعته إلى الرومانسية نجد ينظم قصيدة بعنوان «على أطلال مزرعة بالقرب من مصنع حرامموه» ينمى فيها القيود التي يرسف فيها بسبب سيطرة الحضارة الحديثة التي صرفت انتباه الإنسان عما في الطبيعة من جمال بحيث لم يعد أمامه غير أن يحوس بين الأشجار التي دبحها الدخان . وفي هذه الحالة الرومانسية به يظهر تعذلاً بالحياة فيحتم

يؤمن بسببية الحقيقة . أما وأنه يحشى تعريف الحقيقة أكثر من حوصه من طلفات الرصاص ، فإن مقولته هذه تبدو وكأنها تتعارض تعارضا جوهريا مع محمل آرائه في ضرورة الامتانة دفاعا عن موضوعية الحقيقة .

• هنري فيلدنج - سموليت - أوليفر جولد سميت :

لا يقتصر تعاطف أورويل مع كتاب القرن الثامن عشر على سموليت وحده بل يمتد إلى هنري فيلدنج وسموليت وأوليفر جولد سميت فهو يرى أنه بالرغم مما يشوب رواياتهم من ضعف في تصوير المشاهد فإنهم أكثر واقعية من الذين جاءوا بعدهم ولا سيما في قدرتهم على تحليل الدواعي الإنسانية ، ولحاج معظمهم نجاحا منقطع النظير في تصوير البذلة ووصف الأندال . ويعبر مؤلفنا عن إعجابه الشديد بسموليت ، وعلى التحديد في روايته «رودريك راندوم» و«بيرجرين بيكل» لما تتضمنه من هرل رائع في بعض فقراتها ، وبطيرة واقعية وحيادية من الناحية الأخلاقية إلى ما يمارسه الناس في حياتهم العادية من مواقف ، مثل الزنا وحب الميسر والشجار . ويرى أورويل أن سموليت يوفق فيلدنج في قدرته الأدبية وهو يمدح في سموليت واقعيته التي تجعله ليقبل الفساد الأخلاقي والاجتماعي كواحد من نوااميس الحياة . ويستطرد قائلا إن تسلي الخس الأخلاقي أحيانا إلى بعض المواضيع في كتاباته يبعدها عن صداد عصبها ، ويقضي على ما فيها من جاذبية نجيبا إلى النفس . ولو أن هذا النقد قد جاء من كاتب مثل أوسكار وايلد الذي يرى أن هناك تعارضا بين الفن والأخلاق لبدأ لنا هذا مقبولا وطبيعا للعامة . فهذا الموقف المهدد من الناحية الأخلاقية موقف جمالي في جوهره ، لا يفهم وزنا لما في العمل الفني من مقومات أخلاقية . ولكن غرابة هذا الموقف تبرز لنا لأننا نعرف أن صاحبه يرفض النظرة الخيالية للنس ويؤكد النظرة الاجتماعية به . كما أننا نعرف حمزه عن خلق أي شيء لا يودع فيه نبضه الأخلاقي . وأورويل ، مثل سموليت ، قد يعتبر اثر تاموسا من نوااميس الطبيعة ، ولكنه يبدو في نفس الوقت وكأنه يرفضه ويحاول جهد طاقته أن يثيره وهذا هو السر في تأرجحه بين الكلاسيكية والرومانسية ، وبين التشاؤم والتشاؤل . وتدارن مؤلف بين سموليت وفيلدنج فيقول إن سموليت يحس في أن يتحرر تحمرا كاملا من الإحساس بالخطيئة ، في حين أن فيلدنج أحسن في ذلك . ويستدل على ذلك بأن فيلدنج بدأ روايته «جوزيف أندروز» كرواية من النوع المازل القائم على «الفارص» الصرف . ولكنه سرعان ما غير خط سيره وأخذ ينظر إلى مادته الروائية بمنظار أخلاقي ، الأمر الذي انتهى به إلى إثارة شخصياته الروائية الفاضلة ومعافة شخصياته الروائية الشريرة . ويرى أورويل أن أدب سموليت يتميز بثلاث مميزات ، - أولاها - تصوير الولاء الإقطاعي الذي يتمثل في وفاء الختم لسيادتهم مهما كانت الظروف ، وثانيها تمجيد الشرف بمعناه الرجولي

الناقد الكلاسيكي ت. آ هوبوم وبينهم مخلق حركة فكرية في العشرينات والثلاثينات في هذا القرن تقوم على ما أسماه بالرجعية الحديدية والتشاؤم الحديدي. ويحمته تعة التأثير على كوكبة كبيرة من الأدباء أمثال وبعد هام لويس، واث. س. إليوت ومايكولسم ماكر يدج وإثيلين فوه وجراهام جرين. ويهاجم أورويل - الذي عرفنا عنه تشاؤمه - هذا التشاؤم الحديدي ويعزو أسبابه إلى ما يتمتع به الداعون إليه من امتيازات طبقة وأنماز إقتصادى يوفره لهم كدح الأكادحين وعرفهم ويرى في تشاؤمهم تفصلا معصدا من واجباتهم الاجتماعية، ورغبة في عدم المساس بالأوضاع القائمة لأنها تخدم مصالحهم. ومن الواضح أن أورويل في هذا الهجوم يقترب من التفسير الماركسي للامتيازات الطبقية والاجتماعية أو من التفكير المادى على أقل تقدير. ولكن كعادته في الجمع بين الأصداد راء يتحفظ في هجومه على دعاة التشاؤم الحديدي، فيسلم بأنهم على حق في معتق بالمستقبل القريب وعلى خطأ في نظريتهم إلى المستقبل البعيد وتوضح فترة وردت في مقاله «كما يعنى» للنشور في مجموعة مقالاته (مجلد ٣، ص ٨٣) نموذجاً لتردد مؤلفنا بين التفاؤل والتشاؤم. وفيه يحى باللائمة على هؤلاء المتعالمين الذين يعتقدون أنه في الإمكان إصلاح حال المجتمع إصلاحاً شاملاً عن طريق هذا الإجراء أو ذاك، كما ينحى باللائمة على الاشتراكيين الذين يزعمون أنه في إمكان الاشتراكية إقامة مجتمع مثلى خال من العيوب. فالرأى عنده أن النظرية الاشتراكية الواقعية تقتضى من الاشتراكيين التسليم بأن الاشتراكية هي كمالها فقط تحسین ظروف المجتمع وإيجاد الحلول لمشاكله الاقتصادية. ومن ثم فإن أورويل يتفق مع ما يذهب إليه الكاثوليك من أن حل مشاكل الإنسان الاقتصادية سيكون البداية للتفكير في مشكلة أخوص وأهم هي مشكلة وضع الإنسان في الكون. وهذا في نظره للمعى الذى يقصده ماركس حين يقول إن تاريخ الإنسانية يبدأ منذ اللحظة التى يتم فيها تحقيق الاشتراكية. وبارغم من أن مؤلفات كاتبا تكاد أن تخلو من أية إشارة تدل على اهتمامه بالقضايا الميتافيزيقية أو الروحية، فإنه يجبل إلى أنه يرى أن صرح الروحانيات المتيقن لابد أن يبنى على أساس مادى سليم يتطوّر في تحقيق مستوى معيشى لائق للإنسان.

ونعبر هنا أن نشير هنا أن قد أورويل الأدبي يصيبنا بالحيرة حقا بسبب ما درج عليه من الجمع بين الأصداد، فهو يمتدح كما رأينا بعض الأدباء الكلاسيكيين دون بعضهم الآخر، كما أنه يمتدح بعض الأدباء الرومانسيين دون بعضهم الآخر. فالرغم من أن كارليل وبيرون يتميذان إلى المدرسة الرومانسية ويؤمنان مبدأ القبة الذى يهدف السيل أمام ظهور شخصية اني يرفضها مؤلف ديس من تعارض مع إيمانه بالديمقراطية. فإنه يمدى عطفها واصحابها على اللورد بيرون في حين أنه يعبر عن مقته الشديد لتوماس كارليل. ويبلغ به عطفه على بيرون حدا جعله يبدو وكأنه يعبر عن ولائه بدولة أجنبية غير إنجلترا هي اليونان التى ماتت على أرضها وهو يحارب من أجل تحريرها من قصة انقراض الأثراك وذكرنا هذا

تتعلقه المائل على صوته رغم أنه قال إن سويت تمتدحنا، وكأنها تلك عدو له. والرأى عندى أن موقف أورويل من كل من بيرون وسويت موقف يدعو إلى الحيرة، لأنه ناصب اليسار الإلجيري المعاصر له العداء وهاجمه بقسوة بسب ما أظهره هذا اليسار من ولاء لدولة أجنبية هي الاتحاد السوفيتي. أما بالنسبة إلى كارليل فإن أورويل يتفق في الرأى مع لورد بيرت بيرديت على أنه إنسان أناني يتسم بالعل والصغينة وسوء الطبع ويسرى الظلم في دمه والكانفيلية في رأسه وسوء الفهم في عقله. ويتهم مؤلفنا كارليل بالسطحية التى يعميها تحت مظهر براق من العمق الزائف. ويصف أسلوبه الأدبي في كتابه المعروف بالأبطال وعبادة الأبطال بأنه أسلوب خطائي وثان كالتصل الأجوف، كما يصف إلهاء كارليل على مبدأ القوة بأنه ليس سوى تعيس عن أدبته اللاشعورية ودعته في إرهاب الناس وتخويفهم.

• تشارلس ديكنز

يعتبر مقال أورويل الطويل بعنوان «تشارلس ديكنز» أهم إضافة قدمها في مجال النقد الأدبي. وما من شك أن ديكنز الروائي التفيدى الذى عاش في القرن التاسع عشر أثر إلى قلبه، وأن وشائج لا تعصم عراها أبدا تربط بينها. فالرغم من خلاف أورويل مع ديكنز في بعض النقاط فإن نظرتها إلى الحياة تكاد في جوهرها أن تكون واحدة. فكلاهما يلحان إلى أن الدعوة إلى السلوك المهذب الحميد، ركيزة أساسية في إصلاح المجتمع. يقول أورويل إن ديكنز ليس شيوعياً أو اشتراكياً كما يحلو لبعض النقاد أن يزعموا، ولكنه كاتب بورجوازي أخلاق وإنساني. وأهم ما بلغت النظر في مقال مؤلف عن ديكنز أنه يعنى عبدة فائقة لم يسبق لها نظير باستقصاء أثر خلفية ديكنز الاجتماعية وانتمائه إلى الطبقة المتوسطة التى تسكن المدن على فكره وحياله وإحساسه بالقيم. يقول أورويل إن ديكنز هاجم المؤسسات الإنجليزية في رمنة بصرامة بالغة كما هاجم أصحاب السلطان واجراء بشراسة لم يسبقه إليها أحد. ولكن هذا لم يفرهم منه، بل إنهم استقبلوا هجومه لقاسى عليهم بسماحة ورحابة صدر وانتهى الأمر بهم إلى أن يعملوا منه مؤسسة هومية يجعلها الجميع. ولا شك أن فكاهته وطلد دهائته ساعدتهم على ابتلاع ما في هجومه عليهم من صراحة. فضلا عن أن ديكنز كان يفتت الثورات من كل قلة ويتباهى للرعب من انتشار العنف المدمر بين الدهماء كما يتضح لنا من مطالعة روايته المعروفة «قصة مدينتين». وليس هناك ما يدل على الإطلاق على أنه يعنى الإطاحة بالنظام الرأسمالي القائم على الاقتصاد الحر. فقد كان يرى في تطبيق مبدأ الإحسان المسيحى حلا لكافة المشاكل الاجتماعية ومن هنا جاء تناوله. ومعنى هذا أنه لم يكن يريد تأليب القراء على الأعياء حتى يطفئوا هم المشاق أو يصبوا لهم لفواصل في الياديين العامة كما فعل الثوار إبان الثورة الفرنسية. ولكنه كان

بعض لأعياء على أن ترق قلوبهم ليؤس المفرد هبوا إلى نجدتهم وتشالهم من وحدة الشقاء . ويصر لنا إيمانه بالإحسان السبب في ظهور العديد من الشخصيات الروائية الثرية في أدبه التي تضحي بما لها في سحره من أحسن إسعاد المعربين ومحتاجين ويرى أورويل أن معاؤل ديكر بعد ما يكون عن الصاؤن الأله السدح الذي يظن أن حال العالم سوف يتصلح إذا نحن أصلحنا بعض القوم بين الفرعة أو أدخلنا بعض التعديلات في النظام الاجتماعي هنا وهناك فكتباته تظهر لنا وعيا بأن السداد يصرب مجدوره في المجتمع . ويرجع يعود من الثورات إلى إيمانه التراسع العميق بأن ليست هـ أدنى فائدة هـ لم تعبر قلب الإنسان ، أي ما لم يظهر قلبه من الأثرة والندس . وإذا أصبح القلب طاهرا وصارت لسريرة نقية فس تكون هناك حاجة إلى العنف وإرافة الدماء . ورغم ما يتسم به أدب ديكر الروائي من بورجوارية ، فإن أورويل يعتبره «كاتباً هداماً» و«راديكالياً» بل و«متربداً» . وعلى أية حال كان ديكر محكم انتباهه إلى الطبقة المتوسطة الصغيرة بكرة الطبقة المتوسطة الكبيرة مثلاً بكرة طبقة الأرستقراط . فصلا عن أن فحص رواياته بالتفصيل فين بأن يظهر لنا أنه استمد مادته الروائية من محيط الطبقة البورجوارية التجارية في لندن ولغات التي تعيش على هامشها مثل الضاميين والكتبة وصغار التجار وأصحاب الحانات وصغار الحرفيين والخدم . ويصور ديكر العلاقة بين الخادم والخدم في إصدار إقطاعي محب إلى النفس مثل العلاقة بين الخادم سام وير ومخدومه مسر سكرويت في رتبه أوراق مسر بكونه مسر وهي علاقة لا تقوم على ليعضاء والشجاء ولكنها تقوم على المحبة والإعلاء . ويمتدح مؤلفنا أدب ديكر لخصه تماماً من أية برعة استعمارية وعدم تأثره بآلاروج والتقاليد العسكرية التي تقع وراء العقيدة الإمبريالية فصلا عن أنه لا يظهر أي تحيز ضد اليهود ويعيد تصوير ما يتعرض له أطفال المدارس في قسوة . ولعل ديكر أول من تنبه إلى العلاقة الوطيدة بين السادية والرغبات الجنسية للمكبونة التي تتعمل في نفوس رجال التربية والتميم وبين ما يجدونه من تذذ في توفيق العقاب البدن القاسى على طلبة المدارس

رديارد كبلج .

ينجل لنا جورج أورويل إلى الجمع بين الإصداق على نحو صريح في موقفه من الشاعر والروائي الاستعماري المعروف رديارد كبلج . فقد كتب في مقال نشره بمناسبة وفاة كبلج يقول (انظر مجموعة مقالاته ، المجلد ١ ، ص ١٨٣ - ١٨٤) : «من جاني كنت أنجل كبلج في الثالثة عشرة ثم كرهته في السابعة عشرة واستمعت به في سن العشرين وازدريته في الخامسة والعشرين . أما الآن فقد عاد إلى إعجابي القدم به . والثني الذي لم يكن يبدى أبداً أن أعمله هو أن أوليه ظهري وأنساه وبعض قصصه جيد بالقدر الممكن لهذا النوع من القصص . وأسلوبه في السرد الروائي حس إلى أبعد الحدود . فسوقية أسلوبه الثري لا تعدو أن

ولكن تعاضف أورويل العظيم مع ديكر لا يمنعه من توجيه لانتعادات إليه فهو يحمي عليه باللائمة لسلية نقده الاجتماعي وحلوه تماماً من أية أفكار اجتماعية بناءة ، ولأن رؤيته للحياة محدودة ، فالرغم من عطفه لعام العامص على الطبقة العاملة فإنه يتعاطف في أدبه تصوير هموم سوادها الأعظم الذي يتكون من عمال الصناعة والزراعة حتى العامل الصناعي الذي يرسمه في روايته «الأوقات العصيبة» عطفي بأعجاب مؤلفها بسبب رفضه الاشتراك في ثقافة المال . ولكن أورويل يعتمد أن رؤية ديكر المحدودة عادت على قه الروائي بالمفائدة إذ أنه من الأفضل لكتب مثله أن يكون صاحب رؤية محدودة من أن يكون صاحب رؤية واسعة عريضة . ويهاجم أورويل ديكر لأنه يظهر قدراً من التعبير عن البورجوارية بصيغة نبي ينسى إليها تتمثل في معورده من

تكون عينا سطحيا . وهو رائع في قدرته على البناء الروائي وقصده في استخدام الألفاظ . وهي تواج قد تخفى عن الأنظار . وشعره - مع أنه في الغالب نموذج للسوء - فإن له نفس الخاصية التي لا تسي والتي يتميز بها عن صوره . ويستطرد أورويل قائلا إن نبرة كبلنج الاستعمارية هي أسوأ ما فيه . فهي أكثر سوءا من الحيل المثقلة التي يستخدمها في أسلوبه وفي حكايات رواياته المأسحة والمائعة في ميل عواطفها وتدفقها . ولكن أورويل يتحفظ كمادته فيقول إنه مع التسليم بأن إمبريالية الثلاثينات والسبعينات من القرن التاسع عشر كانت عاطفية على نحو مائع وجاهلة وحطرة إلا أنها لم تكن إمبريالية جديدة بالازدراء . فقد كان في استطاعة المرء حينذاك أن يكون استعماريًا وذا سلوك شخصي مهذب وحديد . ومن ثم لم يحل إيمان كبلنج بالاستعمار دون أن يتصف بالسلوك المهذب الحميد . ويرى أورويل أن ت . س . إليوت يحظى حين يفكر أن كبلنج فاشنى . فهو ليس فاشيا محسب ولكنه ساذى أيضا . ولا يمكن لأى شخص منحصر أن يقبل بحمل نظره في الحياة . فضلا عن أنه يحلو من احاسة الأخلاقية على نحو صارح يتم من اقتفاده إلى الحس المرعب . ورغم أن مؤلفا يمدحه لأنه أضاف إلى اللغة الانجليزية عبارات كتب لها البقاء والاستمرار ، فإنه يصفه بأنه يثير الاشتزاز من اللاتجربة العالمية ويستطرد مؤلفا قائلا إن ضحكاته الفكرية منته من أن يرى حقيقة واضحة للعيان . وهي أن المستعمرين يحنون مقام اقتصادي في مستعمراتهم ، في حين أنه كان يرى في الاستعمار عبثا يشغل كاهل الرجل الأبيض في سعيه لأجل بشر القانون والمدنية بين الشعوب المحمية المتخلفة . ورغم هجومه الصارخ على كبلنج فإنه يعتقد أنه يتصف بقدر عظيم من المسؤولية والأمانة اللتين لا تتوفران لدى المثقفين اليساريين الغربيين في الثلاثينات والأربعينات . فهؤلاء المثقفون اليساريون منافقون لأنهم يزعمون بالقول إسم يريدون الإطاحة بالنظام البورجوازي القائم في حين أنهم بالفعل يستفيدون من بقاءه .

وفي مقال كتبه ريتشارد كوك بعنوان «ردباء كبلنج وجورج أورويل» منشور في مجلة «دراسات في القصة الحديثة» (عدد خاص ١٩٧٥) سسم بالمقدمة والاثزان مراد يوضح لنا أوجه الشبه والخلاف بين هذين الكتابين . يقول كوك إنها يتشابهان في ظروف نشأتها فكلاهما ودا من أبوين تحليليين يعيشان في الهند . وكلاهما أرسل من الهند إلى إنجلترا في صغرها لتلقي العلم في المدارس الإنجليزية وقامى من عند إذ في المدرسة وتسلطها . كما أنها تعرضا في مرحلة التلمذة إلى شتى من الصعظ والتجريب والعذاب البدني . وكلاهما عاينا منذ صغرها من حساس عمس مائدت سبب شأها الدسة السودانية المترمة . ولكن دود معها منذ حدثتها خفف كذا احد منها عن الآخر . في حين حجج أوروس في مدعته إلى عظم المندسات وإلى الراديكالية الفكرية التي سببته في حياته تلاحقه إلى مناصبة الاستعمار البريطاني المدهاء . ترى أن كبلنج منذ صده عصع سببته (إدارة المدرسة) ثم يعتبر نفسه فيما بعد

جزءا من السلطة ومن الإمبراطورية البريطانية . وكحدث على الرغم من أن كلا من أورويل وكبلنج يتميزان بحس الوطن ، فإن روحهما التوسيعية تختلف الواحدة منها عن الأخرى . هوطة كاتب مترنة . وهي لا تدفعه إلى أكثر من التناء على ما يعمره شياثل الشعب البريطاني وحس حصانه التي تمثل في رفة الطمع وخص الخصب للصعظ والتجريب واحترام القانون والملك المهذب الحميد . أما وطنية كبلنج المائعة فتدفعه إلى التماهي والتماخر والزهو ببي جلدهه وإلى الاعتقاد بأن إنجلترا سيدة الأمم طرا ، ومن ثم فإن واحبها المقدس يمل عليها أن تقود بقية الأمم وأن ترشدها سواء السل

• هيرمان ملفيل وليونولستوى

يعالج أورويل في مقالاته النقدية كائين غير التحليليين من كتاب القرن التاسع عشر هما الشاعر والروائي الأمريكي هيرمان ملفيل والروائي الروسي المعروف ليونولستوى . يقول مؤلفنا في معرض مقدمه لكتاب «هيرمان ملفيل» تأليف لويس محمود المشور في مجموعة مقالاته (المجلد ١) إن محمود يجانبه الصواب عندما يحاول أن يقدم إيضا في كتابه تحليلا وشرحا وتفسيرا لأدب ملفيل لأن الحكمة تقتضى منا أحيانا أن نقبل هذا الأدب دون تفسيره أو تحليله . وهو رأى يذكرنا بموقف الشاعر الروسي الرائد ولیم بليك من عالم الرياضيات والمخبرياء المعروف إسحق بيوت . فقد هاجم بليك هذا العالم لأن تحليله للطبيعة على نحو علمي مفصل يفسد على البشر استمتاعهم بها . فضلا عن أن هذا لرأى يدنا بوضوح على عزوف مؤلفنا عن انتاج أسلوب أكاديمي مما يعرض له من نقد . وهو رأى رومانسى أو انطاشي يصعب علينا التوفيق بينه وبين موقفه العقلاني العام من الحياة . ويصحى أورويل باللائمة على ملفيل لأنه لم يمس بمعالجة شكل الشعر الذي يطمه مسيل «فاشكىل هو مادة الشعر» كما أنه يلومه لأنه لم يحس مضمون الشعر أو معناه جابا . وهذا الرأى أشد ما يكون غرابا لأنه يتعارض مع فكرة أورويل القائلة بأن كل الصور هي في نهاية الأمر نوع من الدعاية . أنصف إلى ذلك أن محص ممارسته فحين بأن يظهر لنا كما استلها اهتمام مؤلفنا بالدع بالمصنوع وحرره النافع للشكل . وبالرغم من أن مقدمه لكتاب محمود عن ملفيل ليس فيه جديد . إلا أنه يسى عن عابته المسكرة منذ ظهور هذا السعد في عام ١٩٣٠ بعلافة الأدب بالظروف الاجتماعية المحيطة به . فهو يقول فيه (ص ٤٣) : «إن أحسن الفصول التي يتضمنها كتاب محمود هي الفصول التي يربط فيها المؤلف بين ملفيل والزمن الذي عاش فيه» ، كما أنه يعرب عن أسفه لأن التميزات الاجتماعية التي طرأت على زمن ملفيل أدت إلى خفق جانب من روح ملفيل وإصابته بالصمور والدبول وشاول أورويل تولستوى في مقال له بعنوان «تولستوى وشكسبير» منشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٢) ثم في مقال لاحق

معنوان « الملك لير وتولستوى والمهرج » مشهور في المجلد الرابع من هذه المجموعة . ورغم ما يشوب مقاله الثاني من بعض العيوب فإنه يعوق في أهميته وقدرته الكبيرة على إثارة الاهتمام من اللقال الأول . ويعترف أورويل بعفوية تولستوى التي ليس فيها ريب ولكنه يهاجم تولستوى لعجزه عن فهم عظمة شكسبير وجلال أدبه . ويجمع مؤلفنا بين الأصداد على نحو مقبول ومستساغ في مقاله الأول « تولستوى وشكسبير » ، مذهب إلى أنه بالرغم من أن النص صرت من الدعاية . فإنه لا يمكنه أن يخلو من خوف الخبايا . بل إنه يعبر عن صيحه لأدب في هذا الزمن المضطرب كثيرا ما تتغافل عن هذه الجوانب الحالية لأسباب أخلاقية أو سياسية أو دينية . ويرى كاتبنا للدفاع عن شكسبير في المقال المشار إليه صد هجوم تولستوى القاسي الشديد للوطأة عليه . فهو يرمى شكسبير بالدعوة إلى الاغتيال الخلق في أدبه . يقول أورويل إن مثل هذه التهمة قد تصدق على تشيسر . ولكنها لا تصدق عمال من الأحوال على شكسبير . فهو كاتب أخلاق دون منازع . ويسوق مؤلفنا إعجاب كارل ماركس بشكسبير كأحد الشواهد على عظمته . كما أنه يلوم تولستوى لاهتمامه المفرط بمصنوع المسرحيات الشكسبيرية ، الأمر الذي حدا به إلى نظريته موهبة على أنه معلم أو مفكر أو فيلسوف ، فلا يرى أنه شاعر قبل كل شيء وفوق كل شيء . ولو أنه اهتم بما يتضمنه شعر شكسبير من جمال لأدرك عظمته على الفور . ورغم ذلك ، فإن أورويل يسلو بأن كثيرا من مسرحياته لا يمكن للطفل تصديقه . يقول أورويل (ص ١٥٥) : « إن تولستوى على حق فيما يذهب إليه من أن شكسبير أقل ما يكون اهتمام بتصوير أحداث المسرحية على نحو معقول ، وأنه ينبغي أن يهتم بأن يرسم لنا شخصيات منسجمة ومتراصة . وكما نعرف فإنه عادة يفسد حركات مسرحياته من مؤلفين آخرين ثم يصيغها على عجل في شكل مسرحيات بعد أن يكون قد أدخل عليها في كثير من الأحيان أحداثا مبالغ فيها للمسرح لا تعقل بالإضافة إلى تورطه في مناقضات ليس لها جميعها وجود في الأصل . »

ويشير نقد أورويل لتولستوى في مقاله الأول بحقة للوطأة في حين أن نقده له في مقاله الآخر يتسم بشدة اللوطأة . هو هذا اللقال الأخير نراه يهاجم تولستوى بقسوة لأنه يعيب على شكسبير عدم قدرته على تصوير الشخصيات أو جعل الكلمات والأحداث تنبع على نحو طبيعي من الموقف . ويصف تولستوى لغة شكسبير بأنها ليست مألوفة فيها فصيح ولكنها تثير الصعك كذلك . فضلا عن أن مؤلفنا دائما يلقى بأفكاره العشوائية على لسان أقرب شخصية لهما في تناول هذه ، وأنه يخلو خلوا تماما من أي حس جمالي وأن الألفاظ التي يستعملها لا تمت للقرى أو الشعر بصفة . ويرى تولستوى أن دافع الملك لير في التناول عن عرشه أمر لا يمكن لتأقلا أن يصدقه وأن انعاضة الموحاء التي تعرض لها الملك لير في الملاة ليست لها ضرورة . كما أن مهرج الملك أو القهلول يبحث على الصديق والمثل ولا يخرج عن كونه صلوا يتحمله المؤلف لإقحام شخص

تلكه في المسرحية وأن موت كورديليا في ٤٠٠٠ يسف أي مصموم أخلاقي لها . ويسوق أورويل في مقاله الثاني نفس المحجة التي ساقها في مقاله الأول ، وهي أن أهمية شكسبير لا ترجع إلى كونه كاتب مسرحيا بل تكمن في شاعريته وموسيقته ألقاظه التي أعرف بها برود شو رغم أنه كان يناصب شكسبير العداء . ويرى مؤلفنا أن تولستوى هدم مسرحية الملك لير بالذات دون سائر المسرحيات الشكسبيرية لأسباب متعددة . وهذا الوجهة نظره الأدبية تتعارض مع مصموم للمسرحية الذي يدعو إلى المدف الإنسانية . وهذا مذهب تولي اندساكل لاهتمام وتنحج لخصوص في اليوم الآخر ، كما أنه يقوم على أن الحياة وعم كل ما فيها من نؤس وشقاء نسحق أن نعيشها . فضلا عن أن مسرحية الملك لير صدمت حاسته الأخلاقية الدسبة التي ترى أنه من الضروري معاقبة الأشرار وإثابة الأحيار وهو تخلاف ما انتهى إليه شكسبير في مسرحيته التي اكتفى فيها بمعاقبة الشر دون أن يثيب الخير . ويضيف أورويل أن هناك سبب شخصيا جعله يفت مسرحية « الملك لير » بصفة خاصة . وهو أن هذه المسرحية مكثت جراحه وقلبت عليه المواجه ضد ذكرته بعاقبة أفعاله فعندما تنازل تولستوى عن أملاكه الثامنة وورعها على الفقراء والمعدمين أنجته عائلته بالخل والحنون . ويلوم أورويل الكاتب الروسي الكبير لعجزه عن أن يتبين ما في مسرحية « الملك لير » من نقد للظلم الاجتماعي جاء على لسان المهرج تارة وإدجار الذي ادعى احبون تارة أخرى وعن لسان الملك لير حين أصابه مس من جنون تارة ثالثة . لقد أدك أورويل بالدور المهرج ومشاهد جنون لير من أهمية إلى الداء الذي للمسرحية ولكن من الأسف أنه صحر عن إدراك اندر الذي لوجود حكايتي فيها إحداهما أساسية وتدور حول الملك لير والأخرى فرعية وتدور حول أحد نلائه الايرل جالوستر ، وأن الحكمة الفرعية من شأنها أن تعمق الحكمة الأساسية وتصيب أبعادا جديدة تخرج بالمسرحية عن كونها مأساة الملك لير الشخصية إلى كونها مأساة ذات صفة إنسانية عامة . ومن ثم يراه يتفق مع تولستوى في رعمه أن المسرحية حكمت الرئيسية ولفرعية أصبحت معقدة على نحو مريب ، وأن عدد شخصياتها أكبر من اللازم . وليس هناك من المشتغلين بالأدب الاخيرى من بكر ما في حكمة « الملك لير » من تعقيد ولكن هذا التعقيد لا يخل بالمسرحية كما يخلو لأورويل وتولستوى أن يقولوا « أورويل يرى أنه كان يجب شكسبير أن يفسل من تعقيد مسرحيته بالاكتماء بست شربة واحدة بدلا من ثلاث ملكات الثلاث الشريرات وباستعداد شخصية جالوستر وولديه آدموند وإدجار ، أي باستعداد الحكمة الفرعية . ولست أنفق معه في هذا الرأي لأن وجود الحكمة الفرعية يدعم الحكمة الأساسية ويعمم معراها . وهذا ما فشل أورويل في إدراكه . والرأي عندى أنه طالما أنه يستند أساسا في دفاعه عن شكسبير على أنه شاعر قبل كل شيء وفوق كل شيء ، فقد كان يجب له في دحضه لاء تولستوى أن يوجه على حليل شعر شكسبير موصحا موقف الخيال فيه . وهو ما نتجب أن يفعله . وثمة ملاحظة أخرى وهي

أن تولستوى على حق حين يقول إن الدافع الذى حدا بالملك لير إلى التنازل عن عرشه ليس مقبعا . وبغريب هذا أن أذكر أن التعبير الذى أجراه باخوم نيت في القرن السابع عشر على النص التشكيسى للمسرحية يتمر عن هذا النص فندرة أكبر على الإقناع . فقد جعلت كورديليا تعتمد إعصاب أبيها الملك حتى يجرمها من الميراث وبذلك يرفض بيرجندى الزواج منها ، فيحلوا لها الجور للزواج من إدمار الذى يحبه .

« آراء أورويل النقدية في كتاب القرن العشرين »

و . ب . بيتس - ت . م . إليوت - جيرارد مانلي هوكت

ينسب نقد أورويل للعديد من شعراء القرن العشرين بأنه كالعادة دائما يميل إلى الجمع بين الأضداد . ويتميز نقده للشاعر المسيحي جيرارد مانلي هوكتز بأنه يناقش للمرة الأولى والأخيرة شعره من جوانب فنية ونكبيكية دون أن يخوض في مصوره . وبفسو ناقدنا على بيتس بعض الشيء رغم شدة إعجابه به . وهو يتفقد إليوت في عطف وحديث ولكنه يهاجم إررا باوند بغير رحمة أو هوادة . فضلا عن أنه يظهر عداوته نحو مجموعة من الشعراء اليساريين التى ظهرت في الثلاثينيات والمعروفة في تاريخ الأدب الانجليزى الحديث بمجموعة الشعراء أودن وسيفيدز وماكيس . وفي آخريات حياته كتب أورويل بتكرار عن مظلمة في إصدار الأحكام النقدية القاسية على الشاعر أودن .

وينهم أورويل في مقال له بعنوان « و . ب . بيتس » منشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٢) هذا الشاعر بالفاشية ويعيب على أسلوبه في النظم شدة الانفعال والاصطناع . ويذهب (ص ٣١١) إلى أن الواحد منا يندر أن يطالع ستة أسطر متتالية من شعره تخلو من الألفاظ والأساليب المهجورة أو من النظم المتفصلة في عباراته . « وفي رأيه أنه ليس رحما فحسب بل إنه من دهاء الطلاس والأكماز . كما أن نظريته المتصوفة للحياة تربك العقول وتصبها بالحيرة . ويستطرد مؤلفنا قائلا إنه لا بد وأن تكون هناك علاقة وثيقة بين الميول التى تشرب أسلوبه وبين نظريته الشريرة للحياة . وفي نقده لبيتس يذهب أورويل إلى أن النقد الساكسى قد يسبح في تتبع العلاقة التى تربط بين مصمون العمل المي والصور المستخدمة فيه وبين الظروف الاجتماعية التى ينشأ فيها هذا العمل . ولكنه يعجز عن تتبع الصلة بين ما يسميه « نسج » العمل الفنى وبين هذه الظروف الاجتماعية . ورغم ذلك فإن نقده لشعر بيتس لا يخرج عن كونه فحصا اختوا . فهو يقول (ص ٣١٣ - ٣١٤) : « إذا ترجمنا اتجاه بيتس على نحو سياسى فسرى أنه اتجاه فاشسى . فقد استطاع خلال معظم حياته - شأنه في ذلك شأن بعض الناس - أن يصل إلى الفاشية بطريق الأرستقراطية قبل أن يسمع أحد عن الفاشية بزمس طويل . وهو يلمت الديمقراطية والعالم الحديث والعلم والآلة

وفكرة التقدم وخاصة فكرة المساراة الإنسانية حقنا شديدا . ومعظم الصور في عمله الفنى مستمدة من النظام الإقطاعى . ومن الواضح أنه من الناحية الشخصية لم يكن غلو غمما من العطرسة في حياته العديدة . ثم أدخلت هذه النزعات فيما بعد شكلا أوضح وأسهل به إلى قبول الديكتاتورية والابتهاج بها باعتبارها الحل الأوحى . بل إنه لم ينظر إلى العنف والظلم على أنها شر بالضرورة لأن الشعب - وهو لا يميز حبه من شره - ميل نحو للضغط إدعانا كاملا . وهو يرى أن كل شيء يجب أن يأتي من القمة ولا شيء يمكن أن ينبع من الجماهير . بيد أن أورويل يصعب يتس بالإحلاس ويمتدح فيه استخداماته لنكبات الحية الناصية وقدرته على صياغة بعض العبارات التى يرى أنها تشد انقارئ صجأة يهب كما يشد المرء وجهه فتاة يشاهدها أثناء صورها إحدى تعرف . ولعل نلاحظ غرابة هذا التشبيه من الناحية النقدية ، فهو ليس محدودا في دلالة أو واضحاً في معناه .

ويش أورويل هجوما شحصيا ضاربا على الشاعر إدرا ماوند ، لينهى مناقشة شعره جانبا ليوضح ما في حياته من مخاري . وهو يرى أن ماوند لا يعدو أن يكون عبلا للفاشية وحائلا للبلاد وعدوا للنسامة ويصيف ناقدنا أن باوند باع نفسه إلى إيطاليا الفاشية التى عرضت عليه وظيفة أستاذ في جامعة روما ليس من أجل المال وحده ولكن أيضا من أجل إرضاء غروره الشخصى وحق بثبت للعالم أنه إذا كانت المصنرا بيده لا تقدر مواهبه حق قدرها فهناك من يصدروها ويحس بها

يقول أورويل في نقده لشعر إليوت إنه يمكننا تقسيم هذا الشعر إلى مرحلتين متباينتين . مرحلة غير دبية ما قبل ١٩٣٠ ، وفيها كتب إليوت شعرا جيدا . ومرحلة دبية بعد ١٩٣٠ تحول فيها الشاعر إلى الكيس الأجلو كاثوليكية ، وفيها أنتج شعرا رديثا . ويمرر ناقدنا فشل إليوت كشاعر في قصيدة « الرباعيات الأربع » ، وقصائده الأخرى التى نظمها في هذه المرحلة الثانية إلى بيده الفردية وهروبه إلى اندس اندى جرد شعره من الصور القية المؤثرة . ويعنى هذا أن المصمون الدينى لشعر إليوت أقصد جمال شكله وأصابعه بالتدهور حتى أصبح عرد « غمات مقبصة » وهو قول يتعارض مع ما يذهب إليه في نقد الشاعر جير . د . مانلي هوكتز من أن الأرثوذكسية الفكرية في حد ذاتها ليست ضارة ما شعر من الناحية الجمالية ، كما أن أى نظام فكرى صارم بشعر الشاعر في صدق وأمانة لا يبنى بالضرورة إلى ما يقرصه من شعر . ومع هذا نجد أن أورويل يهاجم فصيلق « بورنون المخترقة » وه « إيس كوكر » وغيرهما على أساس أنه لا يمكننا مناقشة شكل أية قصيدة بمعزل عن مصمومها . يقول أورويل في عرصه لبعض قصائد إليوت المنشورة في مجموعة مقالاته (المجلد ٢ ، ص ٢٧٦) « فرح الناس في الآونة الأخيرة على القول إن (الكلمات) أهم ركن في أية قصيدة وإن (معناها) مسألة ثانوية للغاية ولكن كل قصيدة في واقع الأمر تختوى على معنى نثرى وحين

على ما هو أكثر من التركيب - أى أعلى نوع من التوليفة استحدثها الشاعر من المفردات الخاصة ومن نظراته الخاصة للدين والمجتمع . ويصهر الاثنان معا في كل واحد لا يمكن تجزئته . وفي النهاية يصح هذا الكل في مجموعه أعظم من الأجزاء المنفردة التي تدخل في تركيبه .

ح . ب . بريستلى - هـ . ج . ويلز - د . هـ . لورانس

غول أورويل عن رواية «إفرير الملائكة» بأنها تحول من الحلال مثلا تحول من عمق الفكرة وأنها لا تعدو أن تكون مقالا متوسط القيمة طوره صاحبه في قالب روائى . ولا شك أن ناقدنا حق حين يصف بريستلى بأنه روائى من الدرجة الثانية . ويعزو أورويل شعبية بريستلى بين القراء إلى ما اتسم به هذا المؤلف من تعاضل عريض ومن سحنة بالحياة . وإذا شئنا الحق وجب علينا أن نقول إن كاتبنا يلصق شهمة المصححة بريستلى في حين أن نقده لبريستلى واضح الخطأ والسطحية ولا يعدو أن يكون إمامة سريعة بأدبه من النوع الذى تنشره المجلات عادة في صحائفها

ونتأمل الآن إلى روائى حديث آخر هو هـ . ج . ويلز ترك في مؤلفنا أكبر الأثر في بفاعته . بل ترك في الأمة الإنجليزية كلها نفس الأثر في الفترة بين عامي ١٩٠٠ و ١٩٢٠ . ويظهر أورويل إعجابه بويلز لأنه - نفس - كما رفض ديكتاتور من قبله - الحجاب العسكرى من الطبقة المتوسطة التي يتسمى إليها . ويلز في كتابه المعروف «معدل كاريك» يرى أن نابليون المغامر العسكرى هو الوعد الحقيقى في تاريخ الإنسانية . ولكن هذا الإعجاب لم يمنع كاتبنا من الهجوم عليه كما يتضح لنا من مقاله «ويلز وهتلر والدولة العالمية» المنشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٢) . وفيه يلحظ أورويل ما يذهب إليه ويلز من أن العلم والتقدم صنوان مكاننا الذى لا يشارك ويلز هذه النظرة للتعددية بالنعم يرى أن هتلر استطاع أن يشت بالعلم لا القول أنه من الممكن تسخير العلم لخدمة أودا الأعراس فالحكم النارى كان يقوم على نظام اندقيق والتعطيل الكامل والعلم الحديث لخدمة أهداف وحشية وأفكار همجية تتماشى مع العصر الحجرى . ورغم أن كاتبنا يسلم بصحة تبرير ويلز بأن العلم سوف يسود العالم ويقرر مصيره إن عاجلا أم آجلا . إلا أنه يصرح من هذه التبيحة ولا يشارك ويلز بهجة بها

ومما لفت النظر في مقالات أورويل النقدية أنها تكاد أن تحول من الإشارة إلى بعض الكتاب البارزين الذين يحمل لهم طاق الإعجاب مثل حمس حوسى وجورج كوراد ورغم أنه لا ينجى إعجابه الشديد بـ د . هـ . لورنس فإنه لا يناقش أهم الأعمال الروائية مثل «بناه وعشاق» و«فوس قرح» إلخ . ولكنه يقدم لنا في المجلد الرابع من مقالاته عرضا سريعاً لمجموعة لورانس المصصبة «مشورة بعنوان «الصابط الروسى» وقصص أخرى» . وفيه يتحدث ناقدنا في هذه المجموعة

تكون القصيدة فلا بد أن تحتوي على معنى يلح على فكر الشاعر حتى يتم له التعبير . فكل الفنون تتضمن إلى حد ما نوعاً من الدعاية . وتلو أورويل علينا قائمة كبيرة من أسماء الأدباء الذين يتهمهم بصورة أو أخرى بمعادة السابية معاداة قد لا تكون واعية . ومن بينهم ت . س . إليوت وميتون وشكسبير ومهرليت وثاكرائى وهـ - ج . ويلز والدوس هكلى وسلوك وتشسترتون . ويناقش مؤلفنا كتاب إليوت «مذكرات نحو تعريف ثقافة» في مقال له منشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٤) . فيقول إنه يتصح من هذا الكتاب أن إليوت يؤمن بالفروق الطمعية وغيرها من آراء التي لا يمكن الدفاع عنها من الناحية الأخلاقية . ولكنه يعترف لنا بأنه شخصياً يستنسخ فكرة التقليد التي يذهب إليها إليوت ، الأمر الذى يدل على لا بدع محالاً للشك على وجود جانب «محافظ» في شخصية مؤلفنا بالرغم من كل ما يذهب إليه من آراء متحررة أو تقدمية . ورغم ما يواجهه أورويل إلى إليوت من نقد فإنه يظهر إعجاباً شديداً به كشاعر وشعره الذى أنتجه قبل عام ١٩٣٠ ، وخاصة قصيدة «برفروك» التى يرى فيه استمراراً للتراث الإنسانى بأسره . ومن المؤسف أن نجد أن نقده لإليوت - وهو شاعر أثير إلى قلبه - يحلو من عمق الطرفة كما يحلو من أية إشارة إلى أية جوانب مبهمة أو تكسكية . الأمر الذى يعزينا بأن سوق رأى واين ودرست في هذا النقد يقول واريك في مقال له بعنوان «مذكرات من نقد جورج أورويل» ت . س . إليوت . المسير في «مجلة إنسانيات العربية» (المجلد ٢٥ . عام ١٩٧٢ ص ٢٦٩) : «إن مدخله النقدي إلى إليوت مثل يوضح لنا التوازن النقدي في كتاباته ، فهو يبالغ في تأكيد المصنوع على حساب الشكل . ويمكن نقده لبيس وكننج وإليوت أيضاً اهتمامه بالناحى بمضمون الأدب بما فيه من شعر . ونعصى معالجته للشكل الشعري واللغة والتكبيك ، بفرض أنه يحسها أحبباً مما يحسها في معالجته ، على المراجعة فضلاً عن أنها تبين أن أورويل لم يكن حساساً بالمرة لما فيها من دقائق لا يسهل سر غورها .» ويدهشنا أورويل بنقده لشعر جيرارد مانلى هوبكنز ، وهو قس محافظ من الروم الكاثوليك . في مقال له بعنوان «معنى القصيدة» المنشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٢) براه يخرج عن عادته المألوفة في لاهيام بالمصنوع ويعالجنا بمعالجة بعض قصائد هوبكنز من الناحية النفسية أو التكميكية البحتة . فهو يقول (ص ١٥٨) : «مع هوبكنز على وجه الخصوص نجد أن لغته والحال الأحاذ لبعض المؤثرات الصوتية التي يتجلى في استخداماتها تعطى على أى شئ آخر» ويقول (ص ١٦) : «لغة هوبكنز هي لغة ساكسونة أسلما . في استخدامهم للألفاظ براه على رى ربط عدة كلمات بخبرة معاً بدلاً من استعمال كلمة لائسبة طويلة واحدة كما يفعل معظم الناس عندما يرسمون التعبير عن فكرة معقدة . ويستنى هوبكنز عن عمد لغة من الشعراء الإنجليز الأوائل قل ظهور بنوسر . وهو يستلهم حتى الكلمات المأخوذة من العديد من اللهجات . ويخصص شعره نرى أن قصيدته تقوم على التركيب - بل

ما يعرفه عن مؤلفها من وله بالطبيعة ويعود من صرامة النظم العسكرية ، وبصورة فاحصة باعده في مكونات النفس البشرية ورؤية مذهلة تقوم على الخيال . ويعتقد أورويل أن قصص لورانس القصيرة تفوق رواياته في قدرتها على التعبير عن فلسفته في الحياة الفريزية لأنه لا يجد نفسه فيها مضطرا إلى رسم شخصياته على نحو مفصل ، في حين أن الرواية تقتضي منه مثل هذا التفصيل . وهو تفصيل غفل في معظم حالاته لأن شخصياته الروائية لا تتميز بالوحدة منها عن الأخرى . بل إنها جميعا تتساوى في درجة حساسيتها إلى حد يستحيل علينا تصنيفها إلى شخصيات حسنة وشريرة ويرى ناقدنا أن أعظم ميزة في أدب لورانس القصصي تتمثل في قدرته على فهم الآخرين حتى وإن اختلفوا معه في الطبع . ولكنه يستغنى لاستغراقه في استكناه حيوات شخصياته الداخلية . فضلا عن أنه يعيب على رواية القرن العشرين عموما حلوها من القيم المختلفة بقي يدفع الإيمان بها إلى احترام الضمير وأنه لا يصبح غير الصحيح . فاعبرة أن يستند الإنسان إلى الحق حتى إذا انتهى به إلى المهزلة ، وليس بل الباحث حتى لو كان نتيجته الفوز . ويرى أورويل إنه من الخطأ أن يعتبر لورانس كاتبا برولينارييا بل إنه كاتب بورجوازي ما في بورجوازيته ريب . ولـ بصره أن جاك هبلتون مؤلف كتاب «كاليبان يصرخ» هو أفضل نموذج لكاتب البروليناري .

هنري ميلر - آرثر لستر

عندما انجبه إعجاب أورويل إلى الكاتب الأمريكي المخترع هنري ميلر كان قد ضاق ذرعا بتشائم الأدباء في بلاده في العشرينات ، الأمر الذي جعلهم يتجاهلون القضايا الاجتماعية ومشكلة فقر المعلمين ، فضلا عن صيفه بتماؤل التلاشيات بمستقبل العالم على نحو ساذج . وموقعه من هنري ميلر يتفاوت تفاوتاً عظيماً ، فهو يشيد بروعة روايته «مدار السرطان» كما أن نقده الملقف لروايته «الريج الأسود» لا يمنعه من الاعتراف بأن بعض أجرائها يتصلصق أرفع ما سطره ميلر من نثر . ولكنه يوجه إلى روايته «العين الكوبية» هجوماً أشد ما يكون عندما يشراسة ، الأمر الذي يجعلنا ندعش كيف يمكن لهذا التقريط والتضيق أن يصدر عن نفس القلم . ويعترف ناقدنا بأنه أخطأ في الماضي حينما قلل من شأن رواية «مدار السرطان» ولم يعطها حقها . وهو يصحح في مقاله الهام «داخل الحوت» المنشور في المجلد الأول من مجموعة مقالاته بأنها «رواية تصنع عالماً جديداً لا عن طريق إمالة اللثام عما هو غريب وغير مألوف ولكن يكشف ما هو مألوف ومعتاد» . (ص ٥١٢) . فهي تتناول موضوعات مألوقة وعادة كالتى تتناول رواية جويس المعروفة «يوليسيس» بل إنه يرى أن رواية ميلر تفصل «يوليسيس» من حيث أنها تفتح في قدرتها على إيصاله المحسوسين عالم المثقفين وعالم الناس العاديين . فضلا عن أنها تخلو من مشاعر الرعب والندم المصقلة التي يحدها في

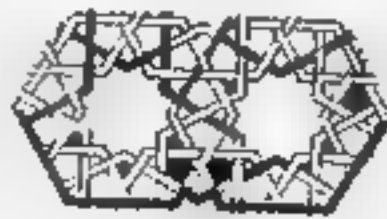
«يوليسيس» . ويعرب أورويل عن إعجابه بـ «مدار السرطان» لتفوق كسبكها الروائي وقدرته مؤلفها التي لا تصارع على خلق الشخصيات التي يتسببها العمل ويصدقها المطلق . أضف إلى ذلك أنها شخصيات عادية ومألوفة للغاية . ورغم أنه يذهب إلى أن رواية يوليسيس أعظم في مجموعها من رواية «مدار السرطان» فإنه يرى أن كلا الكائنين الإيرلندي والأمريكي يشتركان في منها إلى إبراز ما في الحياة العادية من مظاهر القبح والقذارة وفي خطاب أورسله أورويل إلى هنري ميلر بتاريخ ٤٦ أغسطس ١٩٣٦ بعدد كائنا الأسباب التي دفعت به إلى إعجاب برونه «مدار السرطان» أولاً أن لغته الإنجليزية تتميز بإيقاع فريد خاص بها وثانياً أنه عالج في روايته حقائق معروفة لكل إنسان لم يجرؤ أحد من قبله على طبعها بين دفتي كتاب ومثال على ذلك عندما يكون في مهمكا في مطارحة قتله المرام ولكنه مشغول البال عنها بسبب رغبته الشديدة في الذهاب إلى دورة المياه للثول . وثالث الأسباب قدرة المؤلف على أن يجوس في أرض الأحلام دون أن يترك أرض الواقع أو يتعد عنها كثيراً . ومن ثم يراه يعيب على «الريج الأسود» إغراقها في الخيال . ولا عرو في ذلك فأورويل يقول عن نفسه إنه مشغول أبداً إلى أرض الواقع الصلبة والحياة العادية وأنه لا يرتاح حين يطير بعيداً عنها على أجنحة الخيال يقول مؤلفنا في عرضه لـ «الريج الأسود» في مجموعة مقالاته (المجلد ١ ، ص ٢٦٦) : «الحقيقة أن الكلمة المكتوبة تفقد قوتها إذا ابتعدت أكثر من اللازم عن العالم المادي المؤلف لدينا حيث $2 + 2 = 4$. وقد ظهر اتجاه هنري ميلر إلى تدوين أحلام يقظته على الورق مد كتبه السابق «الريج الأسود» . وساعدته سيطرته الفائقة في استخدام الألفاظ على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال ومن الحديث عن المرحاض إلى الحديث عن الملائكة دون أدنى مجهود أو عناء بطريقة طبيعية لا تشعرنا بأية غرابة . ورغم أن كائنا يختلف مع هنري ميلر حول جوهر «الريج الأسود» وهندستها فإنه يشي على أسلوبها الثرى عطر الشاء ، فيقول في نفس المرجع السابق (ص ٢٦٦) : «إنه من نوع المثل الذي يجعلني حين أقرأه أشعر بالرغبة في أن أطلق إحدى وعشرين طلقة نحوه له .» ولكنه يصيبنا بالحيرة الشديدة حين يراه يسحب هذا الشاء في موضع آخر ، فيقول في مقاله «داخل الحوت» إنه لا يعنى أن هنري ميلر مؤلف عظيم أو أنه يمثل أملاً جديداً في كتابة النثر الانجليزي

في نهاية عام ١٩٣٦ تقابل أورويل مع ميلر فحدثه عن عرمة على الانضمام إلى الحرب الأهلية الإسبانية ليدافع عن الديمقراطية ضد قوى الفاشية لما كان من ميلر غير أنه وصف عرمة وتصميمه بأنه أبله وغبي ويعلق أورويل على سلبية ميلر بقوله إن ميلر يعتقد أن ما يجري في العالم من حوله خارج عن سيطرته . فضلا عن أنه لا يرغب أصلاً في توجيه حركة العالم أو السيطرة عليها . من ثم فإنه يسعى ما وسعه السعي إلى الاحتواء داخل حوت يونان (يونان) لأن بطر الحوت مثابة رجم واسع كبير يمكن لأي إنسان بالغ أن يحنى داخله فيشعر «لراحة ولدفء

والأمان الكامل فلا يكثر مما يحدث حول العالم الخارجي . ويعرف مؤلفنا بأن عدم اشتراك ميلر فيما يجرى حوله في أحداث لا يعنى بحال من الأحوال أنه ليس على وعى بها ، كما يعرف بأن سلبته أفضل من سلبية الأدباء الإنجليز في العشرينات فسلبته واعية في حين أن سلبتهم أنانية وغير واعية معا . كما أنها أفضل من الإيجابية التي اتسمت بها الثلاثينات الماركسية في إنجلترا . ومع هذا فإن مؤلفنا يعيب على ميلر اتخاذ مثل هذا الموقف السبى غير المسئول لأن معناه قبوله العالم الذى يعيش فيه على حاله دون أن يحاول أن يغيره ، الأمر الذى يصح بنا في نهاية الأمر على حد قوله إلى قبول العاشية والتارية والتسالية والتقابل وللدافع الرشاشه والمراوات ومعسكرات الاعتقال وشتى أنواع الفظائع التى يعانى منها العالم الحديث . ولكنه يردف قائلا إن قبول ميلر السبى لخبرات الأحداث يساعد على الاقتراب من الرجل العادى وتصويره وعلى فهمه بدرجة أكبر من غيره من الكتاب . فالرجل العادى سلبى في موقفه من الحياة . ومن ثم فإن ميلر يمثل صوت الرجل العادى الذى لا يعاب بأن يتحدث لنفسه موقف سياسى أو أخلاقيا يوجه به العالم الذى يعيش فيه . وفي رأى مؤلفنا أن الرجل العادى كما يصوره ميلر في كتاباته لا يمثل الطبقة العاملة أو سكان الضواحي بل يمثل المسبوذين والعامرين الذين تقطعت وشائج الصلة بينهم وبين سائر الطبقات أو يمثل المثقفين الأمريكيين الذين لم ينجسوا جيوبهم من المال وانقطعت كل الروابط التى تربطهم بالمجتمع . وملاحظ أن إعجاب أورويل بميلر يتلشى تماما حين يعرض لكتاب العين الكونية ، المنشور في مجموعة مقالاته (المخلد) . وبالرغم من أنه في هذا العرض لا يزال يمتدح أسلوب ميلر الثرى المتفوق فإنه يرى أنه قدرا كبير من كتاباته الأخيرة لا يبدو أن يكون ببساطة صريحا حينما شديدا على طيلة كبيرة تحدث صوتا عاليا في جوف قريح . (ص ١٣٤) . ويصف أورويل كتاب العين الكونية بأنه كومة من القمامة أنصافا صاحبها تحت عطاء مدح براق وقدمها للناس على نحو صحيح للأطوار ، وأنه استطاع أن يحى ما قدم من مفضل المتاع باستخدام بعض الحيل الثورية لئى أتقن مثل استخدامه لغة مثيرة مشحونة تنبئ بقرب نهاية العالم . وهذا الأسلوب استطاع ميلر أن يعبر عن أكثر الأفكار صحالة وسطحية في قالب رائع جميل كما استطاع أن يسيل على عباراته الحرفاء حوا من الإبهام والعموض . والعين الكونية في حد ذاتها عبارة لا

معنى لها في الواقع أراد صاحبها أن يوهم الناس أنها تعنى شيئا . ويعتزم أورويل هجومه على ميلر بقوله إن أفكار ميلر السطحية التى عبر عنها في كتاباته اللاحقة لا تم عن الرجعية فحسب بل إنها لا تخرج عن كونها نوعا من السلبية الفوضوية ، وإتة إذا كانت سلبته في كتاباته المذكورة لا تنصر فإن سلبته في كتاباته اللاحقة أصبحت شديدة الأذى والصرر بصورة لا يمكن السكوت عليها . يقول أورويل في عرضه لـ العين الكونية (ص ١٣٥) : « يتصل ميلر من الاهتمام بالسياسة في حين أنه يهتق سياسات سياسية تنطوى على تعصبات واعية تقوم على التفرقة العنصرية بشأن (الروح الفرنسية) و (الروح الألمانية) إلخ ... ورغم أنه داعية العنف للسلام فإننا نلاحظ عليه ميللا إلى العنف شريفة أن يحدث هذا الخلف في مكان آخر . وهو يعتقد أن الحياة رائعة . لكنه يأمل ويترفع أن يرى كل شئ حوله يتحول إلى أشلاء قبل مضي وقت طويل . فضلا عن أنه يرفض أن يهتم بالفرق بين العاشية والشيوعية بحجة أن المجتمع يتألف من أفراد . وفي الواقع فإن هؤلاء الذين يسبون على نفس الدرب الذى يسير فيه ميلر دائما ما يقعون داخل المجتمع البورجوازي ليبنوقراطى ليستبدوا منه بيما يتصلون من المستوية إزاءه . »

وفي خاتمة اللطاف نعرض لرأى أورويل في صديقه آرثر كيستر وعلى الرغم مما يبها من أوجه الخلاف فإن بوشائع التى تربط بينها لا تنقص عراها أبدا . فقد كانت مشكلة الحكم الديكتاتورى الشمولى تورقها كائما . ويرى كائنا أن إنجلترا لم تخرج كائنا قديرا ذا خبرة بأدب المعسكرات مثل آرثر كيستر . فضلا عن أنه فإن أصيل استطاع أن يصيغ السياسة والتاريخ في قالب فى تتوفر فيه عناصر المتعة والجمال . ويرى مؤلفنا أن كتاب كيستر . « الوصول والرحيل » يمد عن أن كائنه قد تجاوز موقفه المحافظ المتشائم الذى عبر عنه في « اعلام وقت لعظم » إلى موقف أكثر وضوحا وصراحة في معاداة الثورات والأفكار الثورية . وإذا كان أورويل - كما رأينا في معرض الحديث عن « مزرعة الحيوان » - ينحى باللائمة على كيستر لقوطه من تحقيق لاشتركية فإن مؤلفنا نفسه يدافع عنها على غريباتس بعيد إلى الأدهان ما في لغة دكتور جونسون من تشاؤم بشأن مصير هذا العالم . أوليس أورويل يقول إنه من الجائز أن يكون المجلس البشرى محكوما عليه بقدر من الشفاء لا يمكن استئصال شأته حتى بعد أن تتحقق الاشتراكية ؟



المجلس الأعلى للثقافة
الثقافة الجماهيرية

مع عودة الحياة الثقافية لسيناء .. تقيم الثقافة الجماهيرية
برنامجاً ثقافياً مكثفًا بمدينتي العريش وشرمسة ،
البت ٢٨ فبراير ، وليلة الأربعاء شهر رمضان

تَسَارُفٌ فِي التَّبَرُّاجِ:

- ٩ فرق مسرحية من فرق الثقافة الجماهيرية وهى :
النموزجية - السامر - القليوبية - مسرح الفلاحين بالمنصورة
المنصورة - غزل الخلة - بورسعيد - شبين الكوم - بيلا .
- ٩ فرق فنون شعبية بالثقافة الجماهيرية وهى :
المتاهة - سوهاج - المنصورة - الغربية - الشرقية -
مرسى مطروح - بورسعيد - ملوى - أسوان .
- تقدم فرق البيوت الفنية التابعة للجان الأعلى للثقافة
عروضاً ، وهذه الفرق هى :
- الفرقة القومية للفنون الشعبية .
فرقة رضا للفنون الشعبية .
فرقة الموسيقى العربية .
فرقة المسرح الكوميدي .
فرقة الإلهام الدينى .
فرقة المسرح القومى .
فرقة المسرح القومى بالقاهرة للعرايس .
فرقة المسرح الكوميدي .
فرقة الإلهام الدينى .
فرقة المسرح القومى .
فرقة المسرح القومى بالقاهرة للعرايس .
- ويضم البرنامج يومياً : عروضاً سينمائية ومحاضرات بالإضافة إلى
المعارض النوعية للمرأة والعلوم والكتاب والفنون التشكيلية ،
وذلك حتى تتراعى البرنامج .

جورج إليوت

بيت النقاد

أنجيل بطرس سمعان

يجيء العيد المئوي لجورج إليوت في وقت بلغت فيه سمعتها الأدبية ذروتها وبلغ اهتمام النقاد بأعمالها أعلى درجته ، لجورج إليوت مثلها مثل كثير من الأدباء والكتاب قد مرت شهرتها بفترات ازدهار وفترات ركود ثم عادت إلى الازدهار مرة أخرى ويمكن القول بأن رأى النقاد في معظمه قد استقر الآن على اعتبارها واحدة من كبار الروائيين الإنجليز الذين تجاوزت شهرتهم حدود بلادهم ، والليل السهموا في تطوير الرواية كنوع أدبي .

من النقاد عصرها الذهبي ، وهو عصر فيكتوريا ، إلا أنها تمثل - كما يرى معظم النقاد أيضا - بدايات الرواية الحديثة ، مما كان له أثر واضح في نظرة القاد أيضا . إليها ومنها أيضا كتبها رواية امرأة حظيت حياتها الأدبية وأعمالها باهتمام الدارسين لما يسمى أحيانا «الأدب السالي» ، وإن أردنا الدقة فنقل إسهام المرأة الأدبي ، وهو موضوع قد حظى بكثير من اهتمام النقاد ، في الحقبة الأخيرة بوجه خاص

ولما كان إنتاج إليوت الروائي شديد الارتباط لا بحياتها فحسب بل بالمناخ الفكري الذي تأثرت به وبصوره المحيطة في الفترة الزمنية التي اختارتها للكتابة هي في معظم رواياتها ، فبدأ بعرض مريع لحياتها وللمحنة الاجتماعية والفكرية لها ثم تعرض لمناخ من أهم أعمالها تمهيدا إلى إلقاء نظرة أكثر تعملا على موقف القاد منها وارتباط ذلك بالاتجاهات المختلفة لنقد الرواية بوجه عام

أما ازدهار شهرة أديبا أو كاتب بالذات أو ذوقها فيرجع في معظم الأحوال إلى عدد من العوامل المتصلة إما بسلطة النقدية إلى نوع العمل الأدبي الذي يتجه وتغيرها من فترة إلى أخرى - وإما - وهو الغريب بعض الشيء في مجال النقد الأدبي - نسحة لبعض جواب حياته الأشخاص وما قد يحدد بعض النقاد من شوائب يعتقدون أنها تنعكس بشكل أو بآخر على إبداعه الأدبي - وإما ، يكشف عن بعض ثوابت التي تؤدي إلى فهم أفضل لأعماله مثل مذكراته أو مسوده خطات أعماله أو رسائله أو نشر بعض أعماله التي لم تكن قد نشرت من قبل

ولعل جميع هذه العوامل قد لعبت أدوارا متساوية لأهميتها في تشكيل سمعة جورج إليوت لاني المائة عام التي مرت منذ وفاتها (١٨٨٠ - ١٩٨٠) فحسب بل في أثناء حياتها أيضا . يضاف إلى ذلك عوامل أخرى أكثر ارتباطا بحالة جورج إليوت بالذات ، مما أنها مع ارتباطها إلى أحد أحياء عهدة الرواية الانجليزية في العصر الذي يعتبره كثير

حياتها

مصادرها : من الجدير بالذكر أن جورج إليوت قد حصلت وراءها مادة حصية للدراسة بعض مراحل حياتها وخاصة تلك المرتبطة نشاطها الأدبي وذلك في صورة مذكرات وصحيفة شخصية ورسائل عديدة تبادلها مع كثير من الأصدقاء والمبررين من أدباء عصرها . ذلك إلى جانب مذكرات ورسائل ناشر أعلاها ولج بلاكوود وعدد من كبار معاصريها .

وقد استخدم روحها - و . كروس بعض هذه المادة لكتابة "نور مرحمة خباب" (١) . لكنه أعمل فيها بدهاء وحذق ولتعب في بعض الموقف . فألقى الشيء الكثير مما كان يترقب إلى معرفته فزادها والمحبوب بها . معانت قصة حياتها مشوهة إلى حد بعيد .

ومع زيادة الاهتمام بجورج إليوت في عصرنا هذا اهتم النقاد بشئ الكثير من الوثائق التي تعد مصادر أولية هامة لكتابة سيرتها مرة أخرى بشكل علمي دقيق ، فنشرت مذكراتها وقدم أحد كبار الدارسين الأمريكيين هو جوردون هيت بشر مجموعة كاملة لتلك الرسائل (٢) ثم نشر ترجمة حديثة لحياتها (٣) . وبذلك وضع تحت يد النقاد مصدرين هامين للدراسة ما أمكن التوصل إليه من معلومات عن حياتها التي ظل جزء كبير منها سرا مطلقا إلا بعدد قليل من الأقرب من الأصدقاء وذلك لاتباعها أسلوبا غير تقليدي في حياتها الخاصة ولحرفها من الفصول المنتظمين وهواة البشر في حياة الغير الخاصة .

ملخص أحداث حياتها : ولدت جورج إليوت ، واسمها الحقيقي ماري آن إيفانز أو كما حوربه قليلا فيما بعد - ماريان إيفانز ، في ٢٢ نولير ١٨١٩ في ضيعة آرمري بمقاطعة بيركشاير ، بالقرب من سترادفورد أبون إيفوي ، مسقط رأس شيكسبير في وسط إنجلترا . وكانت ثالثة أبناء روبرت إيفانز من زوجته الثانية كريستيانا إيفانز ، يكبرها أخ يدعى إسحاق وأخت يدعى كريستيانا . كان والدها يعمل وكيل دائرة ثم أصبح مزارعا ، وكان ذا معرفة واسعة بأمر الزراعة وإدارة الأعمال . وكان على خلق وأمانه حملاء موضع ثقة كثير من الملاك وأصحاب الأعمال . كان شديد لتدين محافظا من الناحية السياسية . يدين بالولاء لحزب المحافظين ويؤمن بالأمر الواقع . كما كان رب أسرة يرعى أسرته ويؤثر ابنته الصغرى ماري آن معصته ونعها حبا كبيرا لما تتمتع به من ذكاء وحيوية وغيرها من الصفات التي كان يطرأ أنها ورثتها عنه .

أما زوجها الثانية فكانت تنتمي إلى وسط اجتماعي أعلى قليلا مما ينتمي إليه زوجها فكانت تحب ابنها الوحيد إسحاق حبا شديدا ويؤثر ابنها الكبير كريستيانا ليحياها ورفقتها واهتمامها بتظافة ملابسها على العكس من ابنتها الثانية التي كادت ولادتها تؤدي بحياتها ، والتي كانت نعتقر إلى جمال أختها ورفقتها وشعرها الذهبي .

أما ماري آن فكانت شديدة التعلق بوالدها الذي كثيرا ما كان يصحبها معه في رحلات عمله وسجلت إليها في كثير من أموره ويتركها تنصت لأحاديثه مع غيره من الرملاء والمزارعين ، مما أمدتها عادة شيفة احترفتها ذاكرتها وأفادت منها كثير فيما بعد في رواياتها . أما حبا الأكبر فكان لأختها ورفيق طفولتها إسحاق الذي كانت لا تكاد تفارقه حتى قبل إياها كانت تنسج حثيا ذهب كالحبر الصغير . ولم يكن تعلقها به إلا صورة مسكرة من صاحب المصلحة طوال حياتها إلى الحب والحنان وإلى شخص تمسحه كل حبا ويمسحها كل حبه وتعتمد عليه اعتمادا كاملا ، والتي كانت الباحث على العديد من العلاقات التي كونتها ماري آن والتي لم تجد فيها بقيتها إلى أن التقت بالشخص الذي صاحبها أكبر فترة في رحلة حياتها وهو هـ جـ لويس كما سري

نقلت الطفلة ماري آن لتعليمها في مدرسة القرية أولا (١٨٢٤) ثم في عدد من المدارس الداخلية (١٨٢٢ - ١٨٢٥) ثم توفيت والدتها (سنة ١٨٢٦) وتزوجت أختها الكبرى في السنة التالية واضطرت هي إلى العودة إلى المنزل لرعاية والدها وتسيير شئون الأسرة

ثم انتقلت مع أبيها إلى مدينة كوفنتري (١٨٤١) فكان هذا الانتقال قاطعة طور جديد من أطوار حياتها ، فعنى ذلك الوقت كانت ماري آن شديدة الميل إلى الدين المسيحي بل لقد مرت بفترة يمكن أن توصف بالشدد الديني الذي كانت تنسج به جماعة التشدديين Evangelists ، والذي يميل إلى إنكار الذات والميل إلى التفتش والابتعاد عن ملذات الحياة ، وقد كتب أخوها بقول إنها عند زيارتها لمدينة لندن لأول مرة في ١٨٢٨ بلغ بها التدين حدا جعلها ترمض رغبة إلى مسرح من مسارحها وكانت تفضي أوقاتنا بقرأ عمدها والتقت في كوفنتري بعدد من المفكرين العقلانيين الذين

استبدلوا بالمسيحية الإلحاد مثل نشارلز براى Charles

Bray ونشارلز هينيل Charles Hennell

ووقعت تحت تأثيرها الإلحادي كما كانت قد وقعت من قبل تحت تأثير إحدى مديراتها المتشدات ديبا . وأحدث في

لثباته في نشاط تلك المجموعة الجديدة من الأصدقاء .
 قدمت مترجمة كتاب ستراوس عن المسح من الألمانية
 (١٨٤٦) واتبعته بعد بضعة سنوات بترجمة لعمل آخر
 بعد المسحة كدس إلى هو كتاب ميراج ، جوهري
 نسخة . (١٨٥٤)

ولعله من المفيد أن نشير هنا إلى أن حركة الإلحاد هذه
 كانت إحدى سمات العصر . وتأثر بها عدد من الكتاب
 والمفكرين ولكن أثرها كان في كثير من الأحوال سطحيًا
 شكليًا يتلخص في رفض الاعتراف بالدين . ولكنه لا يغير
 من الارتباط ببقية وتعاليمه الأخلاقية . وهو ما تجده مثلاً
 بشكل واضح في كتابات جورج إليوت التي كثيراً ما
 توصف بالترامها المتشدد بالمبادئ الخلقية السائدة في
 عصرها . هذا من ناحية . أما من ناحية أخرى فقد كان
 من نتائج هذه الحركة أن تعرض دعاها إلى نوع من العزلة
 الاجتماعية والنقد العنيف . ولقد قبل إتهامه حين امتعت
 ماري آن عن الذهاب إلى الكنيسة وأعلنت رفضها للدين
 الأسرة . أعلن والدها عن عدم رغبته في أن تعيش مع أو
 يعيش معها في نفس المنزل ثم حين أحدثت في نشر أعمالها
 فيما بعد كان ما يشار إليه بإلحادها أحد العوامل المؤثرة
 في موقف النقاد منها .

يتضح مما سبق أن ماري آن كانت مثقفة ثقافة عالية
 بدرجة غير مألوفة بين نساء عصرها . إذ كانت تتقن عدداً
 من اللغات الأوروبية الحديثة والقديمة كالألمانية والفرنسية
 ثم اللاتينية واليونانية ، وتقرأ كتب الفلسفة والأدب
 والعلوم والتاريخ . وتكون صداقات مع بعض معلمي
 العصر مثل هربرت سسر وهـ . جـ . لويس وتقرأ أعمال
 أوجست كانت وستراوس وفيرماخ ، سينيكا ، بل وتترجم
 بعضها . ثم يوح ذلك كله حين تصح نائب رئيس تحرير
 واحدة من أهم المجلات التقدمية في ذلك الوقت وهي
 مجلة « ويستمنستر ريفيو » Westminster Review
 (١٨٥١)

والذي يبينها وحسب عدد دراساتها كروايتها هنا هي أنها
 حين انجذب إلى كتابة الرواية بعد ذلك تصح سنوات
 كانت قد أعدت إعداداً مكثيفاً مادياً من ناحية وعاشت
 بعد وفاة والدها (١٨٤٩) في أوساط متحررة مكرها
 واجتماعاً متحت أمامها اتفاقاً كادت تكون معلنة تماماً
 بعدها من الروايات التحليليات بل ربما لمعظم الروايات
 البحار . وأمدتها بتأديج غير عادية من الشخصيات التي
 أثرت رواياتها وفضلت الحديد من التأديج الشربة إلى
 ربه الإخيرة .

ومرة أخرى بعد أن عرس عام لدى شهد شعها
 لتصب نائب رئيس تحرير سنث لعله شهد أيضاً لغاه
 يرحل قدر له أن يصب دوراً هاماً في حياتها كأمراة
 وككاتبة ، هو هـ . جـ . لويس الذي كان يشاركها
 الاهتمام بأمور الفكر والأدب وله كتابات مشهورة
 وصداقات بين الكتاب والناشرين

كان لويس متروخاً ، ولكن زوجته كانت منفصلة
 عنه وبوطدت علاقة ماري آن به وقر بعد حو ثلاث
 سنوات من لقائهما الأول أن يذهب معا في رحلة إلى
 ألمانيا ، وكانت ماري آن قد رثت عدداً من بلاد أوروبا
 من قبل ، حيث قضيان بضعة شهور . وبعد عودهما إلى
 إنجلترا تقرر أن يعيش معه دور روح . إذ كان من
 المسجل عليه أن يطلب الطلاق من زوجته . وإذا كان
 إعلاها رفض الانشاء إلى الكنيسة من قبل قد أصاب
 أفراد أسرنا بضربة قاسية ، فإن قرارها هذا قد أصاب
 عدداً أكبر من أهلها وأصدقائها بضربة أكثر قسوة وأدى
 إلى عزلة أشد وأكثر إيلا . فقد قطع أحوالها الحبيب
 إسحاق كل صلة بها وامتنع الكثير من الأصدقاء عن
 الاتصال بها . ولكن ماري آن أصرت على موقفها
 وتعملت نتائجها بكل شجاعة وإصرار ، إذ وجدت في
 هذه العلاقة الجديدة ما يشبع حاجتها الدائمة إلى حب
 وإلى من يشد من أزرها ويذكرى ثقتها بذاتها التي كثيراً ما
 كانت تتحفص بشكل مرضي ، وحين يشتد نقد النقاد
 ومجوم الأعداء ، يحميا ويحجب عنها الكثير من هذا
 النقد والمجوم ويشجعها على الاستمرار والإنتاج . وذلك
 إلى أن أدت شهرتها الأدبية لها بعد إلى كسر حدة هذه
 العزلة إلى حد بعيد . فأصبحت دارها قسمة كبار الأدباء
 وسيدات المجتمع وبعض أفراد البلاط . وسرعان ما ولدت
 على يديه رواية جديدة . أنجبت نفسها بجورج إليوت ،
 حين نشرت عملها الروائي الأول (١٨٥٦) . وأثارت
 اهتمام القراء والنقاد لا بحدة عملها محب بل بحقيقة
 هويتها التي أحبتنا وراء هذا الاسم المستعار

وقد استمرت هذه العلاقة أكثر من عشرين عاماً كان
 لويس فيها الصديق ومدير لأعمال وحققه الانصباب بين
 جورج إليوت وبين العالم الخارجي . وكان يحب عليه في
 بعد إمراطه في محاولة الوقوف بينها وبين هذا العالم محب
 الخارج من النقد مراعاة لأحاسيسها المرهقة . وبعد وفاة
 لويس (١٨٧٨) نحو إلى ثلاث سنوات (١٨٨٠)
 تزوجت جـ و كروس أحد أصدقائها وكان شاباً بصبها
 بأكثر من عشرين عاماً . وحسد فقط . أرسل إليها
 أحوالها رسالة قصيرة يشها برؤاها ويصح بهمة لمقصدة
 سبها . ولكن هذا الزواج لم يدم أكثر من ستة شهور

نوفت جورج إليوت في ٢٢ ديسمبر ١٨٨٠ بعد أن حققت نجاحا جماهيريا وأديبا كبيرا.

أعمالها

نشرت جورج إليوت فيما بين ١٨٥٨ و ١٨٧٩ ثمانى روايات إلى جانب عدد من القصص ومجموعة من المقصائد الشعرية. أما الروايات ، وهى ما تقوم عليه شهرتها الأدبية فهى

«مشاهد من الحياة الكهنوية Scenes of clerical life» ١٨٥٨

«آدم بيد» Adam Bede ١٨٥٩

«حاجوية سمير العلو» The Mill on the Floss ١٨٦٠

«سابلاس مارمر» Silas Marner ١٨٦١

«رومولا» Romola ١٨٦٣

«فيليكس هولت الراديكالى» Felix Holt the Radical ١٨٦٦

«ميدلمارش» Middlemarch : دراسة للحياة الريفية a study of provincial life ١٨٧١ - ١٨٧٢

«دانسال ديروندا» Daniel Deronda ١٨٧٦

وقد حققت جميع هذه الروايات عند بداية نشرها نجاحا كبيرا ، جماهيريا من حيث المبيعات ، وأديبا من حيث استقبال النقاد ، إلا أن هذا النجاح كان متفاوتا من رواية إلى أخرى ، ويمكن القول بشكل عام إن الروايات المسكرة التى عاصرت فيها جورج إليوت الحياة فى ريف إنجلترا فى الثلاثينات من القرن التاسع عشر كانت أكثر نجاحا من الروايات الناعمة التى قدمت فيها الرواية التاريخية والعسكرية ، وذلك ناشئا من رواية «سند بلاش» التى أعادت تقريبا نجاح نجيب روبايا وأكثرها نجاحا ، فى ذلك الوقت ، وهى «آدم بيد» ، والتى أعادت بها إلى موضوعها الأول ولكن بأسلوب أكثر نصحا .

وقبل أن نحاول رصد مظاهر النجاح المتفاوت الدرجات وتحليل أسبابه ، لنتعرض أولا لسمات الأساسية لإنتاج جورج إليوت الروائى بوجه عام ثم نمثل له بالإشارة إلى بعض النماذج المختارة

يتفق النقاد على أن جورج إليوت قد قدمت للأدب الإنجليزى أول روايات بلعب الفكر فيها دورا هاما ، ونصدر عن ذهن مثقف فكريا ، ويجمع بين الاهتمامات الجنسية التى تشكل عاملا مشتركا بين الروائيين الإنجليز وبين

الحداثة الجمالية ، أى الاهتمام بدرجة أكبر من دى قبل بمسائل الشكل والنساء أو الناحية الفنية للرواية بشكل عام ، مما يميز الرواية الحديثة بدرجة أكثر من دى قبل

أما المنطلق الفكرى لهذه الأعمال فهو النظرة الإنسانية Humanistic والتصور المادى للحياة الإنسانية ، والاعتقاد بأن مصير الإنسان إنما يرتبط بالظروف المحيطة به بقدر ما يرتبط بطبيعته وبشخصيته ، والإيمان بقيمة الشخصية الإنسانية والميل إلى التعاطف معها وتفهم أخطائها وذلك فى إطار القيم الأخلاقية الثالثة ومن أفعال جورج إليوت الماثورة أن من المستحيل فهم الحياة الخاصة للفرد دون فهم الحياة العامة التى تحدد تلك الشخصية

— أما الحياة العامة أو الظروف المحيطة بالفرد فكثيرا ما كانت تمثل قوة لا يمكن مقاومتها . خاصة إذا كان هذا الفرد امرأة تعيش فى بيئة ريفية لا يعمل حسابا لامرأة تملك قدرات وطاقت ولا يكفل لها حرية استخدامها بحيث تقول : «قد يحاول المرء ولكنه لن يستطيع تصور ما الذى يعنيه أن تعرف امرأة أن بداخلها قوة عبقرية الرجال» ، ولكنها تعانى ألم الرق لكونها فتاة

ومما لاشك فيه أن جورج إليوت ذاتها كانت تمتلك عبقرية خلقة مددة ، فالمعكر أو المطلق المعكرى منها سما هو بحاجة إلى قوة الخيال والقدرة على الخلق والإبداع واستلاك ناصية العدة الفنية ، وهو ما اعترف النقاد بامتلاكها إياها بشكل فريد

لقد اعترىها ف . ر . ليفيز ، أحد كبار نقاد الرواية فى عصرنا هذا ، واحدة من أعمدة التراث الروائى الإنجليزى ، تضيفها روائية أخرى هى جين أوستين ويطلقها هيرى جيمس وجوزيف كونراد ود . هـ . لورنس (١) ووصفها غيره من النقاد فى مصاف عمالقة الرواية العلمية مثل تولستوى وبلزاك ودبكنر ولم يزدود الحصص الآخر فى القرنين اسمها واسم أعظم أديباء انجلترا على الإطلاق وهو شكسبير

أما ترميز ليفيز لإبرازها تلك المنزلة الممتازة فهو إضافتها الهامة للتراث الروائى — مثلها مثل أفراد تلك النخبة الممتازة — أما هذه الإضافة فتتمثل فى مادة جديدة ، تشكلت بفكر عميق متحرر من ناحية ، ومحددة أخلاقية من ناحية أخرى — ثم فى أسلوب مسم بالحداثة الفنية — وكلا الأمرين من سمات الأدب الحديث اتحاد والرواية الحديثة بوجه خاص

أما السؤال الذى طالما يلود القراء ولعب دورا فى تحديد مدى نجاح جورج إليوت فى رواياتها المختلفة فى

رأى هؤلاء النقاد في الفترات المختلفة فهو مدى نجاحها في
المرج بين النظرة الفكرية والقدرة على الخلق والإبداع
لتقديم رؤية مبهمة متكاملة للحياة .

ومن هنا يمكن القول بأن هناك محورين رئيسيين لمدى
نجاحها الروائي هما : مدى تقديمها صورة صادقة متكاملة
للحياة الإنسانية ، من حيث الفكر الذي أضافته إلى هذه
حياة أو أدى إلى إفسادها أو تشويهها حين أقحم على
صورتها الخيالية ، أو بدنا وكأنه مقدم على هذه الصورة
من ناحية ، ثم مدى التحدث بالحق الذي أدخلته على
الرواية ، تلك التي كانت تراها وتؤكد أهمية كونها وحدة
عصوية ، يلعب البناء والتشكيل دورا هاما في نجاحها ،
ومدى تحقيقها لهذه الوحدة في أعمالها المختلفة من ناحية
أخرى .

ومما يجدر بنا ملاحظته أنه لا يمكن إنكار أن موقف
النقاد كثيرا ما كان يتأثر بمدى إدراكهم لجميع أبعاد تلك
الأعمال من ناحية ، وبمنظرتهم النقدية إلى الرواية من ناحية
أخرى ، كما ستبين من تحليل استجابتهم لبعض تلك
الأعمال عند نشرها أولا ثم بعد مضي فترة من الزمن تصبح
بنظرة أكثر تعمقا وموضوعية من ناحية أخرى .

عندما نشر أول أعمال جورج إليوت الروائية
« مشاهد من الحياة الكهنوتية » والذي يتألف من حلق من
القصاص المتصلة يجمع بينها موضوع واحد ، كان من
الواضح أن اهتمامها موجه أساسا إلى الحياة الإنسانية ،
وليس الحياة الدينية للكهنه أو القساوسة . وبالرغم من أن
الكتاب بعد الآن مرحلة تدريب للمؤلفة فإن ما نميزه من
صدق وواقعية واهتمام بالتفاصيل الدقيقة . كان مظهرها من
مظهر مقدرة المؤلفة على الأقل إلى الأعماق للدرجة قبل
معها (بنسبة لشهر تحت اسم مستعار) إن المؤلف لابد أن
يكون قسا ، وإن لم يكن قسا فعل الأقل زوجة لأحد
قساوسة .

وهكذا نرى منذ بداية حياتها الأدبية كيف اختارت
جورج إليوت مواضيع تكشف عن جراحة ورغبة في
لتجديد مثل موضوع حياة القساوسة في فترة شديدة
الاهتمام بالدين ، ثم عصف المرأة في مجتمع تلك الأيام
عيا واجتماعيا معا .

ومع الدمنة أدرك النقاد ما يهدف إليه من عوص إلى
أعمق النفس البشرية من ناحية وتقييم للشخصية الإنسانية
في إطار أخلاق من ناحية أخرى . أما في وقتنا هذا فقد
لاحظ النقاد كيف عالجت جورج إليوت أمور الدين
بحرص شديد وكيف نجحت النقاد الإشارة إلى ذلك
الحجاب شئ من الإقاضة إلا في أحوال نادرة (١) .

أما روايتها الثانية آدم بيد قلعتها كانت أكثر أعمالها
نجاحا جماهيريا أو نقديا في عصرها . فقد بيع منها عدد من
السخ بعد ضجعا بالنسبة لفترة التي نشرت بها ، وترجمت
في شهور إلى الفرنسية والألمانية والهولندية والهندية (٢)
ويأري النقاد في مدحها والثناء بها كما أثبت الترس أنها
أحب أعمالها لجمهور القراء ، كما يعدها النقاد من الروائع
الصغيرة في الرواية الإنجليزية . ولعل قراء العربة قد قرأوها
في وقت أو آخر في المدرسة أو الجامعة كجزء من مقررات
اللغة الإنجليزية ، فقد ظلت طويلا هي « وطحونة مير
العلوص » وسايلاس مارنر من الروايات المقررة

ولعل أول ما يجب أن يقال عن آدم بيد هو أنها تمثل
مرحلة أكثر نضجا ولكنها امتداد لكتاب جورج إليوت
الأول : مشاهد من الحياة الكهنوتية من حيث التزامها
باحتبار شخصياتها من عامة الناس وليس من المجتمع
الناعم المرفه الذي كانت قد عابت على « الروايات الناعمة
للروايات السيدات » اختصارها على تصويره (٣) ، ثم
تمسكها بالواقعية الصريحة التي حاول نشرها بلاكورد
إثناءها عن العمل بها في تصنيفها بعض تفاصيل الحياة
الخاصة الدقيقة التي اعتاد الروائيون من قبل تجنبها إرضاء
للذوق العام وطاعة للتقاليد الأدبية المتبعة .

لقد كان بلاكورد متخوفا من تأثير تلك الواقعية
الصريحة على قرائه فكتب إلى جورج إليوت يقترح أن
تعمف بعض التفاصيل وتلطف بعض الشخصيات التي
« تستحق اللوم » وتدخل شيئا من الإشراف على الصورة
المقدمة للحياة . ولكن جورج إليوت أبت ذلك .

كتب تقول عن إحدى القصص في ذلك الكتاب
الأول

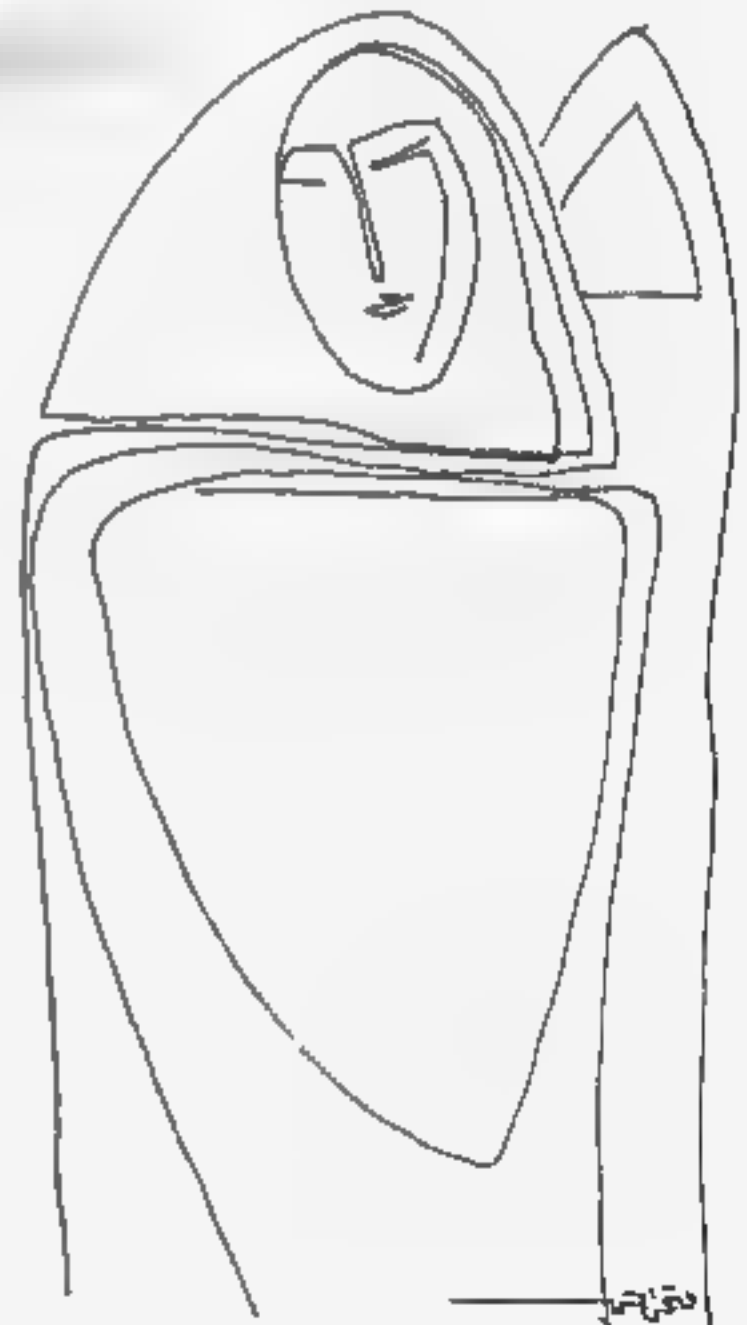
« ليس هناك ما يمكن صنعه في القصة ، فإما أن تترك
[الشخصيات] كما أراها أو تخفي عنها لأنها مؤلمة أكثر مما
يجب » (٤)

وتعد مراسلاتها مع هذا الناشر سجلا ممتازا لما يمكن
أن يسمى عقيدة جورج إليوت الفنية التي تقوم أساسا على
الالتزام بصدق الرؤية والامتناع تماما عن تقديم
التنارلات . كتبت في رسالة أخرى من قبل تقول أن لا
ماح لديها من تعميل بعض الحيل التي تعتمد على
بعض الكلمات العرسية كما اقترح ، أما اقتراحه بشأن
الشخصيات فتعرضه رفضا قاطعا بمولها :

« لكن لا أستطيع أن أغير شيئا بالنسبة لرسم أو تطور
الشخصيات ، حيث إن قصتي تنمو دائما من تصويري
النفسى للشخصيات الدرامية (أو لشخصيات القصة)
المثلا سلوك كاترينا [إحدى الشخصيات] في القائمة

جورجي لتصورى لطبيعتها وتطور تلك الطبيعة في الحكمة .
إن المجاهي الذي ليس مرجحاً على الإطلاق لتقديم
شخصيات غير معروفة لقوم بشكل بارز ، بل لتقديم بشر
مختلط الطباع : Mixed Human being بشكل بشر
الحكم السامع ، والشفقة والتعاطف . ولا أستطيع أن
أعطي حظوة بعيداً عما أحس أنه صادق في الشخصية .
فإذا بدا لك أن شيئاً غير صادق بالنسبة للطبيعة الإنسانية
في رمي للشخصيات لمأكون سعيدة إذا أشرت إلى ذلك
لي ، حتى أستطيع إعادة النظر في الأمر . ولكن نصفاً !
لأن التناقضات ونقط الضعف ليست غير صادقة .^(١)

ولعل الحملة التي تستوقف النظر وتشير إلى
الشخصيات ، هنا ، هي تلك التي تثير اهتمام جورج
إليوت بوجه خاص ، فهي تصف الشخصيات التي
تقدمها بأنها «مختلطة» ، أي تختلط فيها عوامل القوة
والضعف ، الخير والشر ، الليل والنور والاستسلام
للإغراء والسقوط في الخطأ إن مثل هذه الشخصيات تمثل
محور الارتكاز في معظم رواياتها ، وتشكل قصة حياة كل
مها تشكيلة من تشكلات موزعة جورج إليوت
لمفضل ، كما سرى في روايتي «طاحونة نهر الملوس»
و«ميدلمارش» مثلاً .



أما في «آدم بيد» التي تدور حول قصة فتاة ريفية
تسقط وتحمل سفاحاً ثم تقتل طمعا وتقدم للمحاكمة ،
فقد التزمت جورج إليوت بصراحها المبهمة حتى ساء
عليها أحد النقاد استخداماً لما وضعه تفاصيل هي
«أقرب لما يوجد في كتب علم التوليد» . ثم احتارت بقعة
من ريف إنجلترا في مشهد للأحداث ومجموعة من أهل
الريف وصغار العمال البدويين للأسم هذا المشهد وذلك
في الثلث الأول من القرن التاسع عشر . حين منطلت
الحركة الدينية المتشددة على يد الطائفة البروتستانتية التي
قادها جون وزلي والمسيحية Methodism ، والتي تمثلها في
الرواية شخصية دانيا التي تتولى العناية بالنساء هينى برعية
محاولة إقناعها بالاعتراف بخطئها وطلب المغفرة . وقد
استقبل تصويرها لتلك الشريحة من الحياة الإنسانية ومن
ريف إنجلترا بالذات بعاصفة من الإعجاب والمدح
لستأثرت شخصية السيدة بوزر بدكاها الفطرية وحكمتها
وطاقتها وحيويتها بالفنر الأكبر منها ، يليها الصانع الماهر
المثالي آدم بيد الذي يمثل قطعة العمل البدوي بعد صورة
لوالد جورج إليوت : روبرت إليوت

وقد قال النقاد إن إعادة تقديمها لهذا المجتمع في
الرواية الإنجليزية بعد تجديد وإضافة حقيقة بحق لها أن
تتميز بها معترفين بأنه مع صعوبة تصوير «الحياة الدنيا»
فقد قدمت جورج إليوت «السلعة الحقيقية» . وقد اتسم
تصويرها للحياة الريفية البدائية الحالية من التكلف
والرواق المصطنع (والتي كانت قد حرمتها في طموحها
ومازالت صورتها ماثلة في مخيلتها) ، بما وصف «بالبحر»
والفتنة ، فقد وصفت بواقعية وبرقة وشاعرية في ذات
الوقت . أما الواقعية القائمة على الحقائق المتمثلة في
التفاصيل الدقيقة للزمان والمكان والأحداث فقد ظلت
سمة مميزة لأعمالها حتى النهاية . أما «السحر» أو الدقة
والشاعرية ، فقد اختفت أو ضعفت تدريجاً في أعمالها
المتأخرة مما أسف له الكثير من القراء والنقاد .

أما جانب هذه الرواية الذي أثار أكبر قدر من
الغضب بين النقاد في ذلك الوقت فهو رسم جورج إليوت
للشخصيات . لقد كان هناك انقاس عبرت عنه حرمة
التأثير «بما لها من ثقل» على مجاز هذه الشخصيات ،
حين كنت نصفها «بأنها صادقة جداً ، طيبة جداً ،
حية جداً» . وبلغ من إعجاب بعض القراء بهذه
الشخصيات أن انتزعوها من مكانها الطبيعي في الرواية
وانتقدوا منها نماذج يستشهدون بها أو يستشهدون بأنوارها .

وقد شغل تحليل شخصيات الرواية - مما كان مألوفاً في معظم الأحوال في ذلك الوقت - حيزاً كبيراً في تقديم المجلات والمجلات المعاصرة للرواية الحديثة. وأبرز النقص أهمية دقة الملاحظة التي يتسم بها تصور جورج إليوت لهذه الشخصيات، وأكد البعض الآخر أن خلق الملاحظة تكسر مهارة خاصة أو قدرة متميزة تتمتع بها المؤلفات، واتفق الجميع تقريباً على أهمية التعاطف بهذا ويبر شخصياتها، مما ينبع من إيمانها باشتراك البشر جميعاً في صفات إنسانية عامة.

وأثار بعض النقاد مشكلة هامة في هذا الصدد وهي كيفية التوفيق بين تقديم نماذج إنسانية تمثل تلك الصفات المشتركة وتقديم شخصيات فردية متميزة. فخلق واحد من النقاد بأن من الأسهل في تقديم الشخصية إبراز أوجه الخلاف والتضاد والتركيز عليها بدل الصفات المشتركة والتي هي أبعد ما يكون عن الوضوح. وأدرك آخرون أن جورج إليوت قد تغلبت على هذه المشكلة ~~بجهد~~ طريق استطلاعها للحياة الداخلية لشخصياتها، فالاحتكاكات الخارجية التي تحدد معالم الشخصية بفعلها التفاعلات العميقة التي توحد بينها. كما أدركوا أنها أكثر أهمية وهو أن هذا الأسلوب الفني ~~يتمحور على التفاعل~~ ~~نحو~~ التعاطف. فإذا ما استطاع المؤلف الشخصيات بالتعاطف الكافي فلا بد أن يجد شيئاً يمكن التعاطف معه. ^(١٠) ثم انتقل الجدل إلى النتيجة المصاحبة لهذا تناول للشخصيات وهو الكشف عن الفلسفة الكامنة وراءه. فقال نفس الناقد، «إن النتيجة ليست أننا جميعاً متشابهون بل أننا جميعاً غريبون للإغراءات المتشابهة أما كيف نستجيب لهذه الإغراءات فهذا ما يتوقف على ضباطنا الفردية».

وأبرز بعض النقاد في تقديمهم للحبكة، ما بدا لهم من عدم ارتباط بعض الأجزاء ببعض الآخر. فأشاروا إلى النهاية السعيدة المألوفة في الرواية في عصر فيكتوريا بوجه عام، وغير المتوقعة في هذه الرواية بالذات. فلفد جاء العفو عن هيني في اللحظة الأخيرة دون إعداد كافٍ.

ومن الواضح أنه في هذه الفترة المبكرة من نقد جورج إليوت لم يسه النقد بالقدر الكافي إلى ما كانت تهدف إليه من أهمية كلفة الرواية، وهو منطلق من منطلقات النقد الحديث. بل اكتفوا في معظم الأحوال بتناول كل دكن من أركان الرواية على حدة: الشخصيات، الحبكة، موقف الروائي إلخ.

وإذا انتقلنا إلى الرواية التالية، وهي «طاحونة مهر الفلوس» التي ترددت جورج إليوت طويلاً في اختيار العنوان المناسب لها، وعمل يكون «الأخت ماجي» أو «بيت كاليبتر» أو الحياة على مهر الفلوس» أو «أسرة كاليبتر» نجد أن هذا التردد إنما يعكس نوعاً من الارتدواج في محور الاهتمام في هذه الرواية. فهي من ناحية تقدم صورة متكاملة لشريحة أخرى من نفس المجتمع الذي قدمت إحدى شرائحه في الرواية السابقة، أما من الناحية الأخرى فإن هذه الصورة تتمركز حول شخصية البطلة ماجي كاليبتر، بينما أعطت المؤلفات لها تعاليج علاقة سطنة بأحبها نوم.

ويقرأ معظم القراء الرواية ويعجبهم حل البطلة ماجي ومن هنا فقد كانت ردود فعل القراء ولقائهم في عصر جورج إليوت مرتبطة بما يحدث لها وما كانوا يتوقعونه. أما حقيقة الأمر فهي أنه بالرغم من شدة اهتمام جورج إليوت ببطلاتها، وزيادة هذا الاهتمام من رواية إلى أخرى، إلا أنها كانت ترى أولئك البطلات مرتبطات أشد الارتباط بالظروف والحياة الخارجية هيبة من ومن هنا نحى أهمية الوسط الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية والإنسانية التي تربط بين البطلة وغيرها من الشخصيات وأهمها هنا منذ بداية الرواية إلى آخرها علاقتها بأحبها نوم.

ومن المعروف أن أحداث هذه الرواية وبعض شخصياتها إنما تعكس قدر كبيراً من حياة جورج إليوت الشخصية المذكورة، مما يبدو واضحاً في أسلوب تصويرها لهذه المادة التي تعينها الذكريات العائليّة بطعونة الروائية وصباها وحياتها الأسرية وحبها لوالديها وأحبها، وتدفع بها إلى التمثل في السير بأحداثها إلى الأمام. ذلك إذا انتصرنا في تفسير خصائص هذا الأسلوب على ريبته بحلاقة المؤلفات العاطفية بمادتها. أما إذا راجعنا لرواية ككل دراسي، فسرى أهمية الجزء الأول (الذي شمل المجلدين الأول والثاني في الطبعات المبكرة) في الإعداد للنسبة التي تقع في الجزء الثاني (أو المجلد الثالث في تلك الطبعات).

وربما يرجع الإحساس الذي يكاد يكون عاماً بأن البطلة ماجي محور الرواية إلى أنها أول ما بطالنا وعليها تركز الأصواء، بالرغم من أن أخاها نوم حاصر معها معظم الوقت. وفي البداية يرى الآخرون ما داخل نطاق الأسرة الصين الذي يكون من الأب صاحب طاحونة مهر

الصدوق والأُم أو الزوجة ، أما مطلقها الواسع فيشمل الحالات واسمات وأرواحهن ، ويمتد يشمل بعض أهل القرية من أصدقاء وأعداء.

ومد البداية يرى أثر البيئة المحيطة من ناحية وأثر الوراثة في تشكيل الشخصيات ، فالطعمة ماضي تشبه أباها سببا يشبه توم أهل والدته وذلك في المظهر الخارجي وفي سمات الشخصية . ماضي أكثر ذكاء وقدرة على الفهم وحج للمفردة من أحبها الذي يحب استبداداً بديه ويكره الكتب . ويبا ماضي حمراء ذات شعر غريب تعطي الأم في الاحتياط به مطا مسقا ، إذا بالمضي يتمتع ببشرة وردية ووسامة واضحة . أما الأب فيؤثر ابته التي يلقبها «بالصبي الصغيرة» ويخشى أن يكون ذكاءها عائقا لها في سوق الزواج ، في حين يندب حظه لافتقار ابه إلى ذكاء أخته وحج للمعرة .

وكايمر رجل متكبر قبل الخيلة فاته فرصة التعليم ووقع فريسة التفاضي صد خصم عيد واسع الدهاء هو السيد ويكيم ، ولدا فهو يريد لابسه أصل فرصة للتعليم ويبقى مالا طائلا لإرسائه إلى مدرسة لا يتعلم فيها إلا اللاتينية واليونانية . النبي لا تعيداه شيئا ، عندما يضطر إلى فصع دراسته ولائحا إلى العمل

أما روحه فامرأة شديدة الصبر بأسرتها وتقاليدها العريقة . لا تملك قدرا كبيرا من الذكاء ولا ترى الأشياء على حقيقتها ، تزوجها زوجها لما توسمها فيها من سلاسة القيادة ولكنه لم تشبه إلى ما سيعنيه صعب الفهم والافتقار إلى الحكمة في مستقبل العمر .

أما الحالات وأرواحهن فيشمل نماذج مختارة لطيفة التجار وصغار رجال الصناعة والأعمال ويعكس مزايا وعيوب تلك الشريحة من المجتمع . وقد قدمت جورج إليوت جميع هذه النماذج بواقعية شديدة بالصدق ومن خلال نظرة فاحصة نافذة تعتمد على روح الفكاهة والسخرية .

ووسط هذا البحر الزاخر من الشخصيات المختلفة لشيرة تبرز شخصية ماضي مواطنها النابضة . وحدة طبيعتها ، ولونتها على أنوثتها التي تختم عليها أنواعا من السلوك ، وخاصة في تلك البيئة الاحتكاكية الإقليمية التي تشكل عتبا صافيا على تلك البظلة الصغيرة . فهي ليست جميلة دمية الشر مثل أمة حالها لوسي ، وشرها غير مصفف مثل شر تلك الدمية الرقيقة . وهي ذائقة الوقوع

في المشاكل . معرضة للتقد والفرم معكس أحبها الذي لا يعل عنها مخروجا على الأوامر والتعليمات ولكنه يسجو من البعد والتفريع ويحب الجميع . ولكنها تحب لوسي وبعد أحبا وتود ألا يفصلا أبدا

وتقدم لنا المؤلفة صورة من لوري ماضي وحسبها أحيانا . فراها مرة وقد بعد صبرها من حصلات شعرها الكيف والتعليمات الدائمة على عدم انتظامها ، تدفع نحو قصه يدها ، فتصيح أكثر عرصة للسخرية والبهكم والتقد . ونشاهدها مرة أخرى وقد أعاطها اهتمام توم بأية الحالة وإهماله لما تخدمها ثوبا الأفض الناصع في الوحل ثم يهرب مسحة غير معسكر للمعرج حلم بأن تصبح ملكة عليين وعلو المعجزة القراءة والكتابة ، ولكنها سرعان ما نكتشف خطأها حين يدرك أن المعجزة يسخرون منها وأنها أخطأت حين هربت من أهلها

أما تعلق الحالات على ثوابها فهو أنها لا بد آية إلى هبة بيته . أما الأم فلا تدري ماذا جنت ليعاقبها الله بأية متعكس ماضي . لكن الأب يظل على حبه لئنه بل يزداد ألقا بشأن مستقبلها . خاصة حين تسره أحواله المالية ولا يرى أمامه إلا الخراب والإفلاس على يد عدوه الملدوة (ويكيم)

وحين تقع الكارثة ويعقد الأب كل أملاكه ويعطى إفلاسه ويكاد اليأس يقتله . ولا يتقدم أهل روحته لإنقاذه . يكاد اليأس أن يقضي على كل أمل لانيه . ولكن سرعان ما تتكشف رجولة المضي توم الذي لم يبلغ السادسة عشر من عمره فيعمل جادا في الحصول على عمل ويساعده زوج إحدى خالاته ويصمم على إنقاذ شرف الأسرة واستعادة أملاكها . بينا نجد ماضي المرء في فلسفة التشغف وإبكار الذات التي تتعلمها من قراءة كتاب للقديس توماس آكويناس

ومد البداية بعد العلاقة بين الأخوين تشوبا فربا متور حين تخطي ماضي وينصب توم وصرا على عقابها ويحجب عنها حبه فيكاد اليأس يظلم حياتها ويندهور حال الأسرة بصرتوم على أن إنقاذها من شأنه هو ويعب على ماضي تدخلها أحيانا بمجرد الكلام حين ينافش أمور الأسرة مع أهل ونحس ماضي بنسوة الظروف وإعلاق توم التزايد على دانه وعدم قدرتها على المشاركة بشكل إيجابي في تعير تلك الظروف . فبرداد تعلقها بفلسفة الحرمان والتطلع إلى تأمل المثاليات

ومحاة وسط الميود المتراكمة وحين تظن ماضي أنها
وطدت النفس على قفل الخمران وانتصرت على شوقها
للمحادة والاستمتاع بالموسيقى ومسرات الحياة يبرر أمل
حده في صورة هي رقيق مشوه الجسم هو رميل أحيا في
الدراسة واس عدو والدها ، كانت قد أعجبت به كطفلة
حين رأت أحياها في المدرسة من قبل وأعجب هو بها
وافقها على أن يطلا صديقين . أما الآن وقد باعدت
حصومة الأبوين بينها تظن ماضي أن لاسيل إلى استمرار
تلك الصداقة . ولكن مريب يقنعها بأن صداقتها لن
تؤدي أحدا وستدخل شيتا من السرور إلى حياها .
وتقع ماضي ويستيق سرا مرة من الزمن . ثم يكشف يوم
ما يحدث ويهدد أخته بإفشاء سرها لو الدهما ويفرعا
لاستقامتها مشرف لأسرة ويحبرها على أن بعده ألا ترى
فليب مرة أخرى دون أن تعرفه

وتتولى الأحداث في الجزء الثاني من الرواية بسرعة
أكبر من ذي قبل مسدد يوم جردا كبيرا من ديون الأسرة
ويستعيد الطاحونة تحت شروط جيدة (وفي ذات اليوم
يتحرف الأب بعدوه ويوسعه صريا حول يكاد يقتله) ولا
يسجو هو ذاته من الأزمة الصحية الناتجة من انفعاله
الشديد بموت ولكن بعد أن يجعل ابنه يتفهم من
عدوه

ومرة أخرى يلتقي فليب وماحي بعد أن تعمل انة
حائذا ليرسي على اسرعاء نوم لسمح بذلك . ثم يحدث
الكرتة حين حد ماضي نفسها عاجزة عن مقاومة إغراء
حب نعب أن يكون محرما عليها وهو حب خطيب ابنة
خالها في الوقت الذي تعد هي بخطوبة سرا فليب .

وتلعب الظروف دورها في أن تجمع بينها ذات صباح
في عياب الآخرين عيها في نزهة في قارب على نهر
عواص وتترك ماضي نفسها للأفتاد ولذلك الحب الشهي
الذي لا يستطيع مقاومته ولكنها سرعان ما تدرك خطأها
وتشرع بعوده حتى لا نسب ألما أكبر لفليب والأخص
لانة حالتها التي تحيا وتعمل على إسعادها . ولكن عودتها
لا تعبر من نظرة الناس إليها . فالدعم من راءها فالكال
سمها . يستقر ويوضح أن تصلح سقطينا بالزواج من
شبين حب الذي هرب معه . والذي ترفض هي قبوله
روجا لأنها لا تستطيع الاستمرار في حياة أولئك الذين
وتقوا . او في إيلامهم

وكما هو الحال في جميع روايات جورج إليوت التي

تعالج هذا الموضوع الأثير لديها والذي يتحد شكل هذه
السلسلة من الأحداث : إغراء ، ضلوع ، معقاب لا يمر
منه ، تمر ماضي بفترة رهبة من الألم المعنى والاضطهاد
الاجتماعي إذ يكرها أحوها ويسخر منها أهل بلديها ولحرم
من كل فرصة للعمل وكسب العيش . وبما هي زوود
نفسها على الرد على ستمس الذي يكتب إليها يرجوها أن
يسمح له بالحقن إليها ، يحدث فيصان رهيب فتذهب
بشجاعة فائقة لإبعاد أحيا . ولكنها يهلكان معا وهكذا
فأياها بتصلحان ، وكما نقول الكميات التي اختارتها المؤلفة
لتقديمها روايتها فإياها لم يعرفا في موتها وبعد سنوات
يعود ستمس إلى حطيتة ، وبطلان - هما وفليب -
بذكران ماضي وبروران قمرها .

ومن بداية القصة تكرر الإشارة إلى خوف الأم من
غرق ابنتها في البحر وإلى فيصان حدث في الماضي وقهرها
بأنه سيتكرر حين تتقل الطاحونة من يد إلى أخرى ، ثم
يحمل البحر ماضي ويستيقن بعيدا عن التزاماتها للآخرين
ولغيرها بضع فيصان البحر نهاية لآلام ماضي ومأساتها .

ولقد قبل في نقد هذه الرواية إنه كتب عنها وعن
مطلتها أكثر مما كتب عن أية رواية أو بطلنة أخرى لمؤلفها ،
ومعنى هذا أنها أثارت من الخدل بين القاد أكثر من
غيرها . ولقد كان معظم الخدل بشأن الجزء الثاني من
الرواية . ولا كانت الرواية قد بشرت سلسلة في أجزاء فقد
عبر القاد عن رأيهم في الأجزاء المشورة أولا بأول . ومن
الثابت أن النصف الأول من القصة قد حار إعجاب
الحبيب قريبا وتوالت أصوات المديح لتصويرها الرابع
لظفولة الآخرين وللمجتمع البلدة مما فيه من اختلاعات
ونواقصات ولقدرتها على استعادة الماضي وتصويره بكل
الصدق والحال . وكان إعجاب القراء والنقاد بتلك
المخلوقة الجميلة السيلة الصادقة التي تتدفق ذكاء وحيوية
وحبا . ومحاة حدثت الصفة الكبرى حين سمحت جورج
إليوت لمطلتها التالية أن تقع في حب ذلك الشاب الوسيم
المعزود الذي لم يحمه ارتباطه بابنة خالها من أن يعبرها من
حبه وأن يسي أصول اللياقة ويندمع في غيرة عاطفية
ويقل ذراعها ثم يعبرها بالدهاب معه في مرة على البحر
ويجدها بأن يحملها بعيدا بحيث لا يستطيع العودة في
حسن اليوم . لقد ثار الماد وعصوا لأن جورج إليوت
سمحت لماحي بالمخوط إلى هذا المستوى ، وانهمج العاص
نأيا قد حد عنهم بإحدا حقيقة ماضي عنهم أو بالإلاصة

في تصويرها في مرحلتها الأولى حتى إذا أخطأت وانسأقت وراء عواطفها الخائفة أمكن لها التقليل من جرمها . ولكن ثورتهم الكبرى كانت موجهة ضد شخصية ستيم كيب « سيد القناديق » : إنه لا يظن أن شخصية روائية قد « سبّت » ونقدت كما سبّت وهوجمت هذه الشخصية ، ذلك لأنها سبّت نقطة بطلته بهذا الخيال والنيل ، ولأن ستيم لم يكن أملاً لحب هذه البطللة ، ولم تعطى لمؤلفة - كما يصفون - لذلك ولم تحمل بطلتها تدبيره

والذي لم يفتن إليه كثير من القناديق ، حتى في عصرها هذا . هو أن جورج إليوت قد هبّت الأذنان ، لما يمكن أن



يحدث للمجيئ الفتاة العاطفية التي ظنت أنها أحضعت رغباتها لإرادتها القوية وأصرارها على الحرمان وإيثار الذات ، وذلك عن طريق بعض تطبيقات فيليب الشاب الذكي الذي أدرك بحبه لماجي خطورة مملكتها فتأماً قد يحدث لها . أما تصويرها عما وصف بالواقعية النفسية لا يباري المقاومة والاستسلام لحب ، لا بد من الاعتراف بأنه حب جنسي ، آثاره في نفسها ذلك الشاب الوهم القوي ، ونقبض فيليب المشوه اليدين الرقيق الذي يبدو في رقبته أقرب إلى الفتاة منه إلى الفتى ، فهو إجماع كبير في الرواية الإنجليزية وحديد تماماً

وفي هذا الموقف . بالذات يصبح ، القول الذي يردده بعض كبار النقاد - مثل ف . ر . ليفيز - من أن ستيم لم يكن كلاً لها^(١) أمراً غير ذي بال . وإذا ألقينا نظرة فاحصة إلى بعض أقوال النقاد بهذا الشأن وحدنا الصراع شديداً بين الاعتقاد بأن ماجي الشابة المثالية التي تؤمن بإنكار الذات لا يمكن أن تسمح لنفسها بالوقوع في برائن هذا الحب وبين الاعتراف بأن هذه الاستجابة يمكن أن تحدث - من الناحية الإنسانية - لفتاة عاطفية حرمت من الحب الذي تشتهي طبيعتها ونحتاج إليه .

ومن الواضح أن الخلط بين القيم الأخلاقية كما يراها القارئ وبين الحمية الفنية للصورة الخيالية هي السبب فيما أعزى معظم النقاد من غضب ، عبروا عنه برفض ما اعتبروه تشويهاً لصورة البطللة التي كانت قد استحدثت على مشاعرهم وإعجابهم .

ومع ذلك فقد أدرك البعض أن الأمر لا يمكن معالجته بهذا الأسلوب ، ورأوا في جورج إليوت رواية كبيرة لا يمكن الاستهانة بتأثيراتها إلى الشخصية وتصويرها لها . وهنا نجد بداية الاتجاه إلى التفريق بين الروائي الفنان والروائي المعلم الأخلاق . وبداية الاتجاه إلى التمييز بين الصورة الفنية وصورة الواقع وما يحكم كلاهما من عوامل وظروف وما يجب أن يلتزم الفنان من صدق نحو رؤيته للحياة الإنسانية

أما الخائب الآخر من الرواية التي تعرض لنقد فهو الهبة التي رآها البعض معتلة وغير حتمية . وبالرغم من أن جورج إليوت قد أعدت لها أيضاً إلاها حاداً شحمة للقصص ، والمصاح كما قال البعض حادث عارض والحادث العارض لا يدخل ضمن العمل وقد انزعج الخنسي ومع ذلك من الممكن الدفاع عن تلك الهبة

إذا أدركنا أنها مجرد أداة لإنقاذ ما حي من العودة إلى
ستين بل من حياتها للصحفة التي حرمها المجتمع من
مواصلتها ، ويوصل ما انقطع بين الآخرين من صلة
نيحة لنعرة هذا المجتمع

وإذا مررنا سرعاً بالرواية التالية وهي « سابلان
مدرسة » ، التي قيل إنها أقرب إلى « قصص الحيات » منها
إلى « قصص الواقعي » ، وجدنا أن جورج إليوت ما زالت
تواصل نفس الأسلوب الذي اتبعته في روايتها السابقة
إنها قصة الطفل الذي لا يعدو أن يكون شخصاً بسيطاً بل
أبلة نصيبه أزمات من النسيان وفقدان الوعي . ويفقده
إيمانه بالإنسانية وحاملها حياة البشر وقسوتهم ، ثم يعيد
بها ثقته بالحياة طعن ليط ، وهي الشعر ، يحرص المثل
الذي سرق منه والإيمان الذي فقده . وهي قصة صورت
بشاعرية قربتها إلى قلوب القراء والنقاد وظلت من أكثر
رواياتها نجاحاً جماهيرياً

وتعد « سابلان » ما نرى « نهاية المرحلة المبكرة من حياة
جورج إليوت الأدبية » ، تعقياً أعمال لعمل الفكر فيها دوراً
كثيراً ، فاهتمت الرواية على الدراسة والتوثيق أكثر مما
اهتمت على ثراء الخيال والتفكير على الخلق والإبداع
وزاد ثقل تعليق المؤلفة وتأملاتها

أول تلك الأعمال : « رومولا » وهي رواية تاريخية
كتبت على عطف روايات والتر سكوت ، إلا أن التزام جورج
إليوت بالحقائق التاريخية كان أشد مما التزم والتر سكوت
الذي كثيراً ما فصل الخيال الذي تصوره عن التاريخ
بدي يمكن تخمينه فاحفظ ما تطالع الإبداع لرواياته
كثير مما قدر للحرج إليوت أن تعمل

و « رومولا » هي تقديم صورة لإيطاليا في بداية عصر
النهضة أقل روايات جورج إليوت نجاحاً : بل إن بعض
النقاد يعتبرها عملاً فاشلاً وقد كان استقبالها قاتراً عند
ظهورها بوجه عام ، ولكنها حازت رضا بعض الداعمين
من القراء ورجال الأدب والنقاد الذين وجدوا فيها بعض
مواطني النبوة والخيال ولكن الرأي السائد هو أن الأنبياء
لحدهم ، يكاد يصبح وسط حصه من المادة ، وكما يصعبها
هرى جيمس معاً عن الرأي الغالب للبعد فإنها
دمدوسة معدوم ومؤيدة بكثرة بالحقائق ولكنها ^(١٧)

عمل يوه يحمل من العلم ونتائج البحث الشاق لإعادة
بناء فترة من الزمن لقد كتب جيمس يقول إنها « المذهب
الرائع التي دبت فيه جورج إليوت ساطعاً » ^(١٨) فقد

أصبحت تكتب بوحى من العقل والوعى أكثر من وحي
الإحساس والخيال

وكتب هي تقول : « إن الكتاب بالضرورة يحاطب
عدداً من القراء أصغر مما تحاطب أعمال السابقة ، وأنا
شخصياً لم أكن أتوقع أبداً بل يحذرني أن أقول إنني لم
أهدف إلى أن يصبح الكتاب « ناجحاً » بنفس المعنى في
تلك الأعمال . » ^(١٩)

ويعتبر النقاد ، الآن ، « رومولا » بمثابة نقطة تحول في
حياة جورج إليوت الأدبية . « فقد قسمت جمهورها من
القراء إلى أولئك الذين رحبوا بآخر تكشف لعفريتها ،
وأولئك الذين استمروا حتى النهاية يتطعمون بشوق إلى عالم
الروايات المبكرة . »

وما يقال عن « رومولا » - الرواية التاريخية - يمكن
أن يقال عن الرواية التي تلتها وهي « فيبيكس هول » التي
تصور تماذج من التقدميين : Radicals ومؤيدي حركة
الإصلاح التي بدأت في ١٨٣٢ بإصدار قانون الإصلاح
للتمثيل الباني ، كما يقال عن روايتها الأخيرة « دابيان
ديروندا » التي تعالج فكرة عودة اليهود إلى موطنهم وتقدم
شخصية تدعو إلى ذلك وتعمل على تحقيقه

وفي هذا النوع من الرواية يبدو من الواضح - كما يتفق
معظم النقاد - أن الرواية تبدأ من المهد إلى الملموس على
العكس مما يحدث في العمل الأدبي الناجح والذي يبدأ
من الخاص ويتقل إلى العام ، والذي لا يمكن فيه فصل
الفكرة عن الصورة أو الفكر المهد عن الخيال .

وبالرغم من ذلك فكل من هذه الأعمال غير ناجحة
تماماً بحوى بين جيلاته بعض الصور الرائعة لنعمة وكتب
أجزاء متفرقة لا تصح كلاً متكاملًا . ف « فيبيكس
هول » محد في قصة السيدة ترستوم صبرية مربية رائعة
لما يمكن أن نمر به امرأة من الألم النفسي والرهب عندما
تتكشف للرواية هي سقطتها أمام ابنها ، وعن احتفائها
للرجل الذي ظنت أنها أحبه يوماً ما ، والدم على تلك
القطعة . كما تحوي رواية « دابيان ديروندا » قصة
جون دولين هارليث التي أصعب بها هيري جيمس إحصاءاً
انعكس بوضوح في روايته صورة سدة
Portrait of lady ^(٢٠)

أما الرواية التي طعت بها لجورج إليوت دروة نجاحها
ولم يختلف النقاد سواه في عصرها أم في عصرنا بشأن

مخاضها فهي « ميدلمارش ». أما ما يحتفلون بشأنه فهو
تعبير هذا المخاض ودرجته . وسرى كيف يمثل هذا
الاختلاف تعبير نظرة النقاد من عصر إلى آخر وإن اتفقوا
من حيث المبدأ في تقييمهم للعمل الواحد .

و« ميدلمارش » رواية تنتم بدرجة من الاتساع
ونشمول من ناحية ، وبالتزكيب والصنع الفني من ناحية
أخرى . ولم تتحقق هذه الصفات في الرواية الإنجليزية
إلا لعدد قليل من الروايات . ومن هنا قد كان من
الطبيعي أن يقارن بعض النقاد بينها وبين الأعمال الروائية
الكبرى لملاك أو تولستوي . ولقد كنت فرجيا وولف
الرواية والناقدة الحديثة المعروفة تقول : « إنها واحدة من
الروايات الإنشائية القليلة المكتوبة للناثين من
سنة ١٩٠٠ » وإن كان هذا لا يعنى بالطبع أنها حالية تماما
من العيوب أو الأخطاء .

وقد أحدثت جورج إليوت هنا اسم بلدة صغيرة
تتلفه عوانا على رؤسها ، ولعلها بذلك تسمى ما تسمى به
المقدمة من أن هذه قصة دوروثيا بروك : أو القديسة تريزا
الحديثة ، إذ تقدم صورة كاملة للحياة في تلك البلدة -
ويصف هنري جيمس الرواية بأنها « صورة متسقة ، تنبع
الحياة ، عميقة الألوان ، مريحة بالأحداث -
والصورة الزاهية ، وصريرات الفرشاة الحادة المنجية ،
والشعيرات اللامعة ... » وإن كانت دوروثيا تتوسط الرواية
كأهم حبات العقد ، إلا أنها تشكل واحدا فقط من
محاور الارتكاز في هذه الصورة البوربورية

ودوروثيا واحدة من بطلات جورج إليوت للثلاثيات
الديكيات لعائات اللاتي يشاركن القديسة تريزا الرغبة في
إعطاء وإبكار الذات والقيام بعمل محيد ولكن تقف
ظروف الحياة في عائلته حائلا بينه وبين ذلك . هي من
الثامنة عشرة تقرر دوروثيا الزواج من رجل قارب
الخمسين ، حسب عودته ويكاد حسده أن يخلو من الدم
المدى المتدفق . كما يقول عدد من الأهل والأصدقاء
الذين يدهشهم هذا القرار ، وهو رجل دين كرس حياته
لتأليف كتاب كبير عن « أصل المثلوجيا » ونرى دوروثيا
في هذا الزواج فرصة سانحة للإعطاء والحب وتعلمة هذا
الدارس الكبير ، ولكنها سرعان ما تكشف أن آمالها
كانت أوهاما . وأن هذا الزوج المتمركز حول ذاته لا
يعيرها كثيرا من الاهتمام ولا يستطيع أن يبادلها الحب
والحنان اللذين تصبو إليهما طبيعتها ، ثم نكتشف تدريجيا أن

كتابه العظيم ليس إلا وهما آخر ، وأن اكتشافها هذا -
والذي أخذ الشك بشأنه يتسرب إلى نفس روحها -
سيلعب دورا هاما في توسيع الحوة بينها ، وهكذا يصبح
هذا الزواج الذي كانت تحلم الفناء بأنه يفتح لها آفاق
العطاء سحرا يصنع القيود على غورها على الحب والعمل
وخدمة الغير . وعندما تكتشف بعد وفاة الزوج ، وقد
يخص على رواجها إلا وقت قصير ، أنه أصاب إلى وصيه
فقرة محرمها من الميراث إذا تزوجت شابا من أقاليمه كان قد
أخذ بشك في أنه لا يؤمن به ولا بكتابه ، ويبدى في ذات
الوقت ميلا نحو زوجته الشابة ، هنا نحس دوروثيا بظلم
ولسوة هذا الزوج الذي يحتقر الجميع فعلته هذه . ولعل
أهم نتيجة ملموسة لتلك المعطة هي التقريب في البناء
بين الزوجة وهذا العنق الذي ينصح أنه ينبغي بالعمل ،
ولكنه ما كان ليأتمرها بذلك من قبل

وبعد تصوير جورج إليوت لهذا الموقف - الذي يبدأ
بالأمل وينتهي باليأس والذي يمثل التعارض الشديد بين
الحقيقة والخيال - تصويرا رائعا نبرز فيه قدرتها على
التحليل والتجسيد ، والكشف عما يدور داخل البشر من
أحاسيس وصراعات

كما تنضح قدرتها على الإنباء والبناء الفني باعتبارها
على نموذج آخر لنفس الموضوع ، تقدمه في حياة الطبيب
الطموح الشاب ليدجيت الذي يأمل أن يصل من طريق
البحث والدراسة واستخدام أساليب حديثة للعلاج إلى
خدمة المرضى والتخفيف من آلامهم ، ولكن زواجا غير
موفق يورطه ماليا وينتهي به إلى التنازل عن القدر الأكبر
من أحلامه

ولا تقتصر جورج إليوت على تقديم هذين النموذجين -
الموازين للشابين كثيرا المختلفين بعض الشيء - ولكنها
تحيطها بمناذج أخرى للشخصيات والأحداث ، بضيق
المقام هنا عن تتبعها عن قرب ، فهناك أخت دوروثيا
وزوجها سيم جيمس الذي كلده يوى الزواج من بطلتنا
ولكنها فضلت عليه كارولين الذي يصفه هذا الشاب بأنه
مجرد مومياء . وهناك زوجة الطبيب الشاب روبرامون
الجميلة التي لا تحمل لها وتورط زوجها بالإسراف وحب
الظهور . ثم هناك : سرتا فيس وجارث وعدد من أهل
البلدة من جميع الطبقات تقريبا . ومن مختلف الطبائع
والميل ، نراهم كأفراد وأعضاء مجتمع متشابك الروابط
والمصالح وتحكمه أخلاقيات وتقاليد تصورها جورج إليوت

من رواية إنسانية - أخلاقية ومن وجهة نظر كل من
النقاد والفلاسفة . وتحقق أكبر قدر من التوازن بين
الإفراط والخيال وبين الفكر والفن

ولذلك ظل هذا العمل الكبير يجمع بأكثر قدر من
إعجاب النقاد . حتى عندما هبطت سمعة جورج إليوت
إلى أدنى مستوياتها . لقد البادية أدركه القراء والنقاد أن
أعمالهم رواية تفوق ما سبق أن قدمته المزلفة من أعمال .
فقد بلغت الرواية درجة من النضج والحدوة الفنية لا
يخطئها العين . وبلغ ثراء الصورة وصدقها حدا يستوقف
الانتباه

وإذا اتعدنا من تعبير نظرة النقاد إلى « ميدلمارش »
مثلا لنسرد نقد الرواية من عصر إلى عصر من ناحية .
ولتأثر سمعة الأدب نتيجة لذلك ، ربما أمكننا أن نرى
بقدر أكبر من الوضوح وجهها من وجوه العلاقة بين الرواية
والنقاد

في بداية الأمر كان النقاد يهتمون أكثر بـ « ميدلمارش »
بواقعية الصورة التي تقدمها الرواية وصدق
الشخصيات ، وكان الحكم على ذلك يتوقف على
دائما . إذ تعاقب واقعية الصورة أو الشخصيات بما يراه
صاحب الحكم أنه الواقع . ومع ذلك فقد كان هناك شبه
اتفاق بصدق الواقعية السطحية . وإن كان هناك بعض
لاختلاف بشأن الواقعية العميقة للشخصيات . وكثيرا ما
كان يدخل العامل الأخلاقي في مجال الحكم على الصدق
القصي لشخصية ما . وإذا كان نقاد جورج إليوت من
الإنجليز يهتمون بالصورة العامة للحياة من ناحية
والشخصيات لتبدو كل على حدة ، ويرود أن جورج
إليوت قد حققت نجاحا كبيرا . إذ أن النقاد في العصر
الحديث يهتمون بالتركيز على كلية الصورة ووحدةها وعلاقة
الشخصيات بعضها ببعض . وبالنظر من ناحية
والتصوير القصي لها من ناحية أخرى . وكانت
النتيجة أن اكتشفوا - كما قال هنري جيمس أول ما قد كبير
للرواية في العصر الحديث - أن الرواية ككل . بها أنواع
من الصور . وإن كانت الأجزاء تبدو في معظمها ناحية
حادثة بالإعجاب . فهي ليست « واهة محكمة البناء مترابطة
الأجزاء أو مركبة بالتقدير الكافي » (١٧) . ولعله كان يرى
في واحدة من تلك « الوحوش الخفية المتكئة » التي
أطلق عليها قولته الشهيرة هذه (١٨)

كذلك اختلف النقاد في القرنين بعض الشيء في
تقسيمهم للشخصيات ، صكروا على جورج إليوت بأنها -
كغيرها من الروائيات النساء - قد عثت في تصوير
الرجال ، أما بعض نقاد عصرنا فيرون أن « شخصيات
الرجال في رواياتها بوجه عام أفضل بكثير مما هو الحال في
التأج العادي للرجال النساء » ، لدرجة أن مرآيا تلك
الشخصيات قد تكون قد أحت مرآيا الشخصيات
النساء (١٩)

وكما حازت شخصياتها النسائية الشهيرة لكثير من
الإعجاب في كلتا القرنين فقد تعرضت بكثير من النقد ،
كما رأينا في حالة ماسي في « طاحونة بحر الفلوس » مثلا ،
كتبت فرجينيا وولف - مع إعجابها بجورج إليوت بوجه
عام - تقول : « إنه لو كان الأمر بيدها حدثت جميع
تلك البطالات » (٢٠) ، ذلك لأن البطالات يقدم
بالمزلفة إلى أماكن صعبة محزنة . ولعلها كانت تشير صم
إلى ما أشار إليه بعض النقاد من قبل عن أن بطالات
جورج إليوت يعكس الكثير من نفسها ، وإن ارتبطت
العاطف بين قد انفص من التزامها بالموضوعية الفنية
الكبيرة - تجاههن ، ولكن بدون تلك البطالات ستفقد
الروايات الشيء الكثير . وفي وقتنا هذا كان اهتمام جورج
إليوت تمير المرة مثلا في مصير بطالاتها موضوعا لكثير
من الدراسات الشيقة

ومن أوجه الخلاف بين المدرسين - إن جاز لنا
استخدام هذا اللفظ - موقف النقاد من جورج إليوت
المعلم الأخلاقي . فقد كانت البرة الأخلاقية المشددة من
أسباب الإعجاب بها في وقت من الأوقات ، ثم كانت في
أوقات لاحقة سببا من أسباب التعور من أعينها وأحيرا
أكد النقاد أن التعليق ، بهدف تعبيي ، مرفوض في
الرواية . وأن الصورة الأخلاقية في جوهرها إنما تكون
مصممة في الصورة الخيالية التي تثزم الصدق والأمانة
الفنية . وانقطع ذلك بالطبع من الناحية الفنية بما يسمى
« بوحود الروائي » في الرواية وهو ما يرفضه السند
الحديث

وإذا حاولنا . الآن . إلقاء نظرة إيجابية على معنى
سمعة جورج إليوت الأدبية وجدنا أنه معنى يتمثل في
حركات انخفاض وارتفاع واضعة . فقد حققت الشهرة
بسرعة ، منذ نشر كتابها الأول ، ولقت هذا الكتاب
الأنظار إليها ثم جاءت « آدم بيد » فثبتت قدمها بين كبار

الروالين في عصرها ، وعندما كشف النقاب عن شخصيتها كان لذلك بعض الأثر على استقبال روايتها التالية ، طاحونة سهر الفلوس ، في بعض الدوائر ، ولكن الرواية حققت نجاحا لا بأس به بوجه عام ، كما كانت موضوع جدل ونقاش ، إن دل على شيء فإنما يدل على اهتمام النقاد بها بشكل ملحوظ . ويمكن القول بأن الروايات المبكرة لها أنجزت في عصرها قديرا أكبر من النجاح وأسهمت في تثبيت شهرتها أكثر من الأعمال المتأخرة

وبعد وفاة جورج إليوت مباشرة تقريبا - وبعد نشر ترجمة حياتها على يد زوجها - انحصرت حركة المد ، وانحصر محو سمعتها الأدبية إلى أدنى مستوياته . ويعزو البعض ذلك إلى ما كشفت عنه هذه الترجمة من صفات للرواية نفرت الناس منها . ولعل الأصح هو ما يحدث عادة من ظهور جيل جديد من القراء ، وربما النقاد أيضا ، يرفض ذوق الجيل السابق . ومن المثلق عليه أن كتاب نقد الكبير ليرلي ستيفن عن «جورج إليوت» قد لعب دورا كبيرا في هذا التحول

وقد ظلت الظلال تحيط بسمعة جورج إليوت فترة طويلة - بالرغم من محاولات إنقاذها - على يد فرجينا وود في الحقبة الثانية من القرن العشرين مثلا . ولكنها محاولات لم تنجح كثيرا حتى منتصف الأربعينيات ، حين كان لكتابات هـ . ز . ليمير التي نشرت فيها بعد ضمن

كتابه «التراث العظيم» (١٩٤٨) أثر واضح في إعادة الاهتمام بها ، فبدأ ازدهار سمعتها الأدبية مرة أخرى ، وظهرت عشرات الكتب والأبحاث تعالج أعمالها من وجهة نظر حديثة ، من أهمها كتاب الأستاذة بايررا هاردي «روايات جورج إليوت» (١٩٥٩)

ولمحمدا بدنا نسمع بعض الأصوات التي تتساءل عما إذا كان النقاد ، الآن ، قد بالغوا في الإشادة بها كما بالغ أسلافهم في إهمالها من قبل . ولقد ظهرت بعض الدراسات التي تحمل هذا الطابع النقدي مثل كتاب والتر ألي «جورج إليوت» (١٩٦٤) ومؤخرا كتاب روبرت ليديل : روايات جورج إليوت (١٩٧٧) وكلاهما من كبار نقاد الرواية - في الوقت الحالي

ومها يكن الأمر من طبيعة الأشياء أن حركة البندول لا تتوقف تماما والمذاهب النقدية من شأنها التغير والتطور ولكن لما لا شك فيه أيضا أن هناك أشياء تثبت رغم تغير الأذواق والمذاهب ، ويخلدها الزمن ، ومن أهم هذه الأشياء الإنجازات الأدبية الكبرى . ولعل جورج إليوت «الفيلسوفة» أو «المعلمة» - كما وصفت أحيانا - بمنهج فصولها بعض الشيء ، أما جورج إليوت الروائية فستبقى ولعل الدراسات التي مستجمع في نهاية عهدها المثوى ، الذي يحتفل به في هذه الآونة ، تلي لنا مزيدا من الضوء على جوانب جديدة لا يجارها الأدبي الكبير

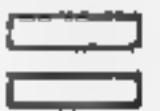
■ هامش

- ١١ - F. R. Leavis, The Great Tradition, p. 44.
- ١٢ - Henry James, Galaxy, Vol. XV, p. 426.
- ١٣ - نفس المرجع الجزء الثاني ص ٢٩٨ - ٢٩٩
- ١٤ - Letters, IV, p. 49
- ١٥ - نظر ١ - The Great Tradition, p. 24.
- ٢ - انجيل بطرس صمان : بين الروائي والروية
- مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٤٧ - ١١٠
- ١٦ - Virginia Woolf, The Common Reader, New Edition, New York, 1948, Part I, p. 229.
- ١٧ - Henry James, Unsigned Review The Critical Heritage, - 17 p. 354.
- ١٨ - انظر انجيل بطرس صمان : نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث ، المطبعة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧٦ ، ص ٢١
- ١٩ - The Critical Heritage, p. 345.
- ٢٠ - The Common Reader, p. 234.

- ١ - George Eliot's Life as Related in Her Letters and Journals. Arranged and Edited by Her Husband J W Cross, 3 vols., Edinburgh and London, 1885.
- ٢ - Gordon S. Haight ed The George Eliot Letters, Yale Univ Press, vols. 1954-5
- ٣ - نفس المؤلف السابق
- George Eliot, A Biography, Oxford, 1968
- ٤ - F. R. Leavis, The Great Tradition, London, 1948 p 1
- ٥ - انظر مثلا Letters, Vol. III, p. 186.
- ٦ - Richard Simpson on George Eliot, George Eliot The Critical Heritage, ed David Carroll, London, 1971 pp. 221-250.
- ٧ - «Silly Novels by Lady Novelists», Essays of George Eliot, ed. London, 1968, p. 303
- ٨ - Letters, vol. II, p. 347-8.
- ٩ - نفس المرجع
- ١٠ - The Critical Heritage, p. 30

اتجاهات النقد الرئيسية

في القرن العشرين^(١)



تأليف:

رينيه ويليك

ترجمة:

إبراهيم حمادة

إن كلاً من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، يسمى بـ «عصر النقد» ومن المؤكد، أن القرن العشرين، يستحق - بدوره - هذه التسمية إلى حد بعيد. لا سبب الفوضى النقدي الأصيل الذي وصلنا إليه، ولكن لأن النقد - أيضاً - لقد أصبح عل وعرض بداته، واستطاع أن يحقق مركزاً جماهيرياً أعظم قدراً كما استطاع - في تلك العقود الأخيرة - أن يطور مناهج جديدة، وتطبيقات جديدة أيضاً. فالت نقد - ~~والأحر~~ القرن التاسع عشر - لم تكن له دلالة محلية خارج فرنسا أو إنجلترا، ولكنه استطاع أن يجعل نفسه معروفاً في أقطار لم تكن إلا على الحدود الخارجية لمخطط الفكر النقدي: في إيطاليا منذ كروتشه، وفي روسيا - وفي آسيا، وأخيراً - وليس آخراً - في الولايات المتحدة الأمريكية. وأى مسح للنقد في القرن العشرين، يجب أن يضع في اعتباره هذا الامتداد الجغرافي، وهذه الثورات المتزامنة في المناهج. ونجدنا في حاجة إلى بعض الأسس للاختيار من بين جبال المواد المطبوعة التي بين أيدينا

للرواية الأمريكية الحالية. كما دعنا نشير إلى الإسهام الذي قام به البحث التاريخي لتحقيق فهم أكثر لغالبية كل المصور، ومؤلفي التاريخ الأدبي ولكني، سأحاول - بمحاورة لا تخلو من العيب - أن أرسم تخطيطاً سريعاً، لما يبدو - بالنسبة لي - اتجاهات جديدة في نقد القرن العشرين

إن المرء ليفاجأ - أول كل شيء - بحقيقة مؤدوها، أن هناك حركات عالمية معينة في النقد. تجاوزت حدود أية أمة، مع أن - أي تلك الحركات - نشأت أساساً في موطن واحد. كما يعاجل المرء بحقيقة أخرى، وهي أنه نظرة عريضة جداً يمكنه أن يرى أن جزءاً كبيراً من نقد القرن العشرين، يدلل على أن هناك مشاهد ملحوظة في الهدف والمنهج، حتى ولو لم تكن هناك علاقات تاريخية مباشرة. ولا يستطيع المرء - في نفس الوقت - أن يتألك نفسه من أن يلاحظ إلى أي حد تبدو الخصائص القومية أصيلة وراسخة، ولا يكاد يمكن التغلب عليها: إذ كيف يمكن لكل أمة - داخل هذا المقياس الفسيح جداً للفكر الغربي، مع التيارات

من الواضح، أن كثيراً من النقد الذي يكتب - حتى وقتنا الحاضر - ليس جديداً: فمن لا تزال محاطين، بمشكلات، وبواق، ورددات إلى مراحل قديمة في تاريخ النقد. ولا تزال طريقة العرض التقليدية للكاتب نقف وسيطاً بين المؤلف والجماهير العامة، ونستخدم مناهج قديمة لوصف الانطباعات، وأحكام المذوق الخاصة والتحكمية. كما أن البحث التاريخي، لا يزال مستمراً في أن يكون شيئاً هاماً جداً بالنسبة للنقد

وسيكون هناك دائماً مكان لنقد مقارنة ساذجة بين الأدب والحياة. كالحكم على الروايات الشائعة بمقاييس الاحتمال، وبمعدى صحة المواقف الاجتماعية للمعكسة فيها. هي كل الأقطار، يوجد كتاب - وكتاب عديدون في العال - يمارسون هذه المناهج التي رسمها نقد القرن التاسع عشر. فالدوق للفري، وشرح تاريخي، ومقارنة بالواقع. ودعنا نعاود قراءة تلك المقالات الخدابة الساحرة التي وضعتها فرجينيا وولف، أو هذه الصور القديمة - المليئة بمشاعر الحنين إلى الماضي الأمريكي - التي رسمها فان ويك بروكس، أو هذا الكم الهائل من النقد الاجتماعي

المنطقة من روسيا إلى الأمريكتين ، ومن إسبانيا إلى إسكندنافيا - أن تبقى عمدها ، نتمسك - في تثبت - بتأليدها الخاصة في النقد .

ولاشك أن اتجاهات النقد الحديثة - أيضاً - حذورا في الماضي فهي ليست بلا سوابق ، وليست أصيلة أصالة مطلقة . ولا يزال الإنسان يستطيع أن يميز بين ستة اتجاهات عامة على الأقل ، تعتبر جديدة في هذا نصف الأخير من القرن

(١) النقد الماركسي .

(٢) النقد انطباعي التحليل .

(٣) النقد اللغوي والأسلوبي .

(٤) الشكلية العنصرية الحديثة .

(٥) النقد الأسطوري الداعي إلى نتائج الأنثروبولوجيا الثقافية ، وأنماط كارل بويج .

(٦) ثم الاتجاه الذي توصل إلى نقد فلسفي جديد ، أوضحت به الوجودية ، وآراء العالم ذات الأصل الواحد .

وسأقول هذه الاتجاهات ، حسب الترتيب الذي ذكرتها ، والذي يعتبر - إلى حد ما - ترتيباً تاريخياً

• • • •

لقد نشأ النقد الماركسي - من حيث الدوق والنظرية - من النقد الواقعي في القرن التاسع عشر . فهو يدعو إلى آراء قليلة قال بها ماركس وإنجلز ، ولكنه - كجداً منظم - لم يكن له وجود قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر .

ولقد كان لفرانز ميهرينج (١٨٩٦ - ١٩١٦) في ألمانيا ، وجورجي بليخانوف (١٨٥٦ - ١٩١٨) في روسيا أول ممارسين للنقد الماركسي ، ولكنها لم يكونا ملتزمين جداً من وجهة نظر للمعتقد السوفيتي الصارم الذي جاء فيها بعد . إن كلا من ميهرينج وبليخانوف يعترف باستقلالية معينة للنقد ، ويعتقد بأن النقد الماركسي حري بأن يكون علماً موضوعياً لتعامل الاجتماعي المحددة لصورة العمل الأدبي ، بدلاً من أن يكون مبدأ يقرر قضايا جمالية ، ويصف للمؤلفين مادة الموضوع والأسلوب .

إن الماركسية الموحدة بها . إنما هي - إلى حد كبير - نتيجة للتطورات التي حدثت في روسيا السوفيتية . ففي العشرينات ، كان هناك - ولم يزل - احتمال إمكانية توسيع رقعة الحدل والحوار حول المبادئ والأصول المتبعة . ولم يحدث إلا في سنة ١٩٣٢ أن ابتدع مبدأ منظم ، فرض فرضاً ، وشاع مسمى تحت «الواقعية الاشتراكية» ويغطي هذا المصطلح نظرية نطاق الكتب - من جهة - أن يعد انتاج الواقع بدقة ، وأن يكون واقعياً من حيث وصف المجتمع للعاصر بعين متحصنة تنفذ في بنائه ، كما تعالیه - من جهة أخرى - أن يكون واقعياً اشتراكياً . ويعني هذا - من الناحية العملية - (بالأ) يعد انتاج الواقع موضوعياً ، ونكس

يجب عليه أن يستحلم منه كي يشر الاشتراكية : أي الشيوعية ، وروح الحزب ، وحظ الحزب

إن الأدب السوفيتي - كما يعلن المنظرون الرسميون - يجب أن يكون أداة للصياغة الأيدولوجية ، صياغة الطبقات العاملة بروح الاشتراكية . وهذا المطلب ، يتفق مع قول ستالين ، بأن الكتاب «هم مهتمو الروح الإنسانية» . وبهذا ، يكون الأدب - بصراحة - تعليمياً ، بل هو عامل لخلق المثالية ، على أساس أنه يحرص لنا الحياة ، لا كما هي ، وإنما كما ينبغي أن تكون طبقاً للمبادئ الماركسية . إن النقاد الماركسيين المجهدين ، يدركون أن الفن ، يتعامل مع شخصيات ، وصور ، وأعمال ، ومشاعر . والتفكير على مفهوم «النمط» ، هو الحصر الذي يربط بين الواقعية والمثالية . والنمط لا يعني - ببساطة - المتوسط العام من الناس ، أو الممثل لهذا المتوسط ، وإنما هو - بالأحرى - النمط المثالي ، أي النموذج ، أسمى ببساطة - البطل الذي يجب على القارئ أن يحاكمه في الحياة الواقعية . لقد أعلن جورج مالينكوف - الخبير الأكبر في الجماليات - بأن النمطية هي المجال الأساسي لشرح روح الحزب في الفن . إن مشكلة النمط إنما هي دائماً مشكلة سياسية . ومن ثم ، فإن النقد في روسيا ، يكاد يكون كله نقداً للشخصيات والأبطال : ويؤخذ المؤلفون في كتاباتهم على أنهم لا يصورون الواقع تصويراً صحيحاً ، أي أنهم لا يملكون على دور الحزب ورفاقها ، أو أنهم لا يصورون شخصيات معينة تصويراً كافياً ، بشيد بفضولهم .

بالإضافة إلى هذا ، فإن النقد السوفيتي - منذ الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة - قومي جداً ، وإقليمي . فلا نجد إجماعاً بتأثيرات أحسية يمكن احتياها أو الرضا عنها ، أما الأدب المقارن ، فهو موضوع مدرج في القائمة السوداء . لقد أصبح النقد أداة من أدوات نظام الحزب ، لا في روسيا والدول الكثيرة التي تدور في طليعتها ، بل في الصين أيضاً ، كما هو واضح . بل إن الآراء الأصلية للماركسية في الأحوال الاجتماعية ، والدواعي الاقتصادية ، لا تستحلم اليوم إلا بصعوبة شديدة

لقد انتشرت الماركسية خارج روسيا في العشرينات بنوع خاص ، ووجدت أنصاراً وأتباعاً في معظم الأمم في الولايات المتحدة الأمريكية ، كانت هناك - في أوائل الثلاثينات - حركة ماركسية ، إلا أنها كانت قصيرة الأجل . ولعل أشهر دعايتها جرانفل هكس ، الذي استطاع أن يقدم تحسيراً جديداً - مسالماً إلى حد كبير - للأدب الأمريكي - كما أن كتاب برنارد سميت «قوى في النقد الأمريكي» (١٩٣٩) ، يعتبر محاولة أكثر شجاعة نحو كتابة تاريخ النقد الأمريكي من وجهة نظر اشتراكية . إلا أن تأثير النقد الماركسي يتجاوز أنصار المبدأ المتزمتين . ويلاحظ ذلك في بعض مراحل تطور نقد كل من إدمووند ولسون ، وكينيث بيرك . أما في إنجلترا ، فإن كريستوفر كودويل (١٩٠٧ - ١٩٣٧) كان يعد الناقد للماركسي المتأثر . فكتابه الأساسي «الأيام والواقع» (١٩٣٧) ، يعتبر - من الناحية العملية - مرجحاً غير عادي من الماركسية ، والأنثروبولوجيا ، والتحليل النصي . وكان نقداً ساحراً عنيفاً ، ضد الحضارة الفردية ، والحرية «البرجوازية» المزيقة إلا أن أعظم ناقد ماركسي اليوم ، هو جورج لوكانش (ولد سنة

في مساعدة صفة الفرويدية فقد استطاع إدموند ولسون - في كتابه «الطرح والنفس» - أن يستحدث المصيح الفرويدى ببراعة ، لتفسير ديكتو وكيلج ، تفسيراً نفسياً . كما قام هيرت ويد - في إنجلترا - بالدفاع عن شيلي ، وتفسير وردز وورث بأفكار نفس المدرسة

أما الاتجاه النقدى الثالث في القرن العشرين ، فيمكن أن يطلق عليه الاتجاه اللغوى . ولقد تعامل - بشكل جدى - مع فولة «لارنيه الشهيرة» ، بأن «الشعر لا يكتب بالأفكار ، وإنما بالكلمات» ، إلا أنه يجب على المرء ، أن يميز بين مداحل متعددة في أقطار مختلفة . ففى روسيا - أثناء الحرب العالمية الأولى - أنشئت جمعية دراسة اللغة الشعرية ، OPOJAZ ، والتي أصبحت نواة للحركة الشكلية الروسية . ول مراحلها المبكرة ، اهتم أعضاء الجمعية - أول كل شئ - بمشكلة اللغة الشعرية ، ومهموها على أساس أنها لغة خاصة تتميز بـ «التشويه» ، تعتمد اللغة العادية ، عن طريق الانكسار بـ «انهاك» منظم ، صدها . لقد درسوا - بصفة أساسية - الطبقة الصدية للغة ، وتداخلت الحروف اللينة ، والحروف الصائقة ، والقفافية وإيقاع الثر ، والوزن ، ولكهم درسوا - بشكل مكثف - مفهوم الصوتيات كما تطور على يد سوسور ومدرسة جنيف أولاً ، ثم على يد اللغويين الروسيين من أمثال فروميسكوى . لقد ابتكروا كثيراً من المصاحج النفسية (بل حتى الإحصائية) لدراسة العمل الأدبى ، الذى مهموه - غالباً بشكل آلى - على أنه محصلة لمجموعة حيله المستخدمة . لقد كانوا وضعيين مع المثال العلمى للبحث الأدبى .

وفي ألمانيا - بعد الحرب العالمية الأولى - طبقت معاهم لغوية مختلفة جداً على دراسة الأدب ، قام بها - بصفة أساسية - مجموعة من الباحث الرومانس . ولقد استطاع كارل فوسلر (١٨٧٢-١٩٤٩) في كتب تحليلية مثارة كثيرة - يمتد مداها من دانق إلى راسين ، وشعر العزلة الإسباني - أن يستغل قول كروشه - في تطابق اللغة والفن - لدراسة تركيب الجملة - لغوياً ، ودراسة الأسلوب كعملية فردية . ولقد قام ليو استير (١٨٨٧-١٩٦٠) بتطوير منهجه في تفسير الأسلوب - أولاً - بدافع من فرويد . ولقد سمحت له ملاحظة الخصيصة الأسلوبية ، بأن يستخلص «صورة روح» ، إلا أن استير أنكر - فيما بعد - منهجه الذى بدأ به ، وتحول إلى التفسير السالى للأعمال الأدبية ، والتي يظهر فيها الأسلوب - إذا ما لوحظ بدقة - كسطح يقود الدارس إلى اكتشاف دافع مركزى ، مثل موقف أساسى ، أو طريقة لرؤية العالم ، لا تكوّن - بالضرورة - لا شعورية ، أو شخصية .

ولقد قام استير بتحليل مئات المقطوعات التي اختارها من أعمال أدبية معينة ، مستخدماً في ذلك فصائل نحوية ، وأسلوبية ، وتاريخية ، بأصالة لا يباريه فيها أحد . وتتعلق عالية أعمال استير بالأدب الفرنسى ، والإسباني ، والإيطالى ، إلا أنه في غضون سنواته الأخيرة التي قضاها في الولايات المتحدة الأمريكية ، قام - إلى جانب ذلك - بتفسير أشعار من دون Donne ، ومازويل ، وكينس ، وويتان ، وتصوص أخرى انجليزية . وكان استير يعمل - عادة - في نطاق محدود ، ويركز - في الغالب - على الصروق الدقيقة في

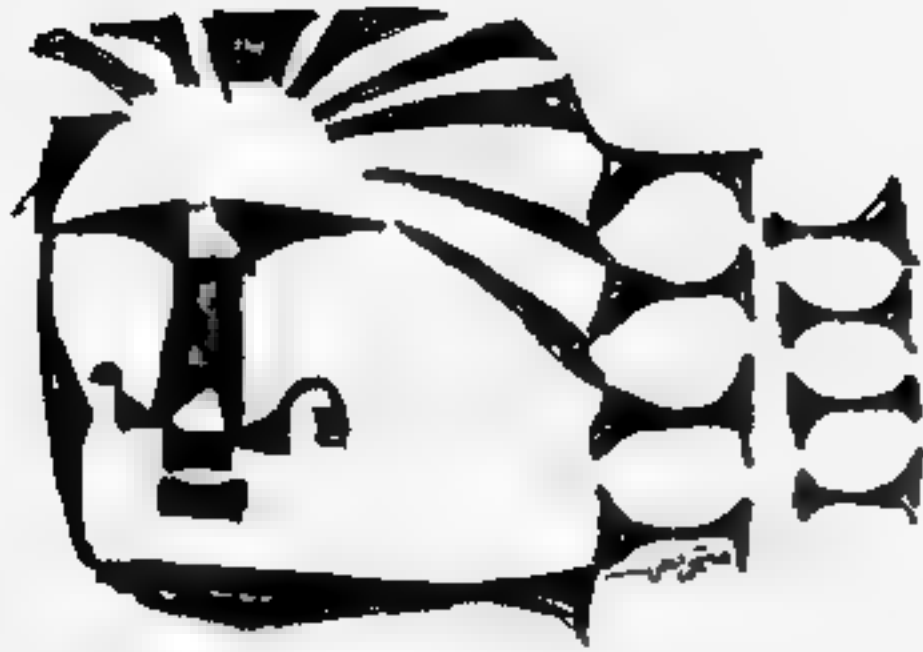
(١٨٨٥) . ومع أنه محزى ، إلا أنه يكتب - في أعقاب الأحياء - في اللغة الألمانية . وهو يراخ بين مهم حقيقى للهادية الجدلية ومصادرها عند هيجل ، ومعرفة حقيقية بالأدب الألماني . فؤلقاته العديدة - ومن بينها دراسات عظيمة مثل «جونه وعصره» (١٩٤٧) ، «الرواية التاريخية» (١٩٥٥) - تعيد تفسير أدب القرن العشرين في ضوء الواقعية ، مع تأكيد تصميمات الاجتماعية والسياسية ، ولكن لا يخلو ذلك من حساسية بانغم الأدبية ، ونبذ الماركسية في أحسن حالاتها ، عندما يقوم - كوسيلة - بالكشف عن التصميمات الاجتماعية والايديولوجية في العمل الأدبى .

أما الاتجاه الثالث من الاتجاهات النقدية الستة المذكورة آنفاً ، فهو التحليل النفسى . ومع أن افتراضاته مختلفة عن افتراضات الاتجاه لسايق ، إلا أنه يحدم نفس العرض العام ، وهو : قراءة الأدب ، قراءة تمتد خلف سطحه الظاهرى ، أى كشف القناع عنه . ولقد قام فرويد نفسه ، باقتراح (الموتيمات) القيادية لعلم النفس التحليل . فالمرء شخص عصائى ، يق نفسه - عن طريق عملية الخلق التي يقوم بها - من لاشيار النفسى ، كما أنه - فى نفس الوقت - يعدها عن أى شعاع حقيقى .

والشاعر يجارس أحلام اليقظة ، وينشر خيالاته على الناس ، ويهدا - وهو شئ غريب - يكتسب شرعية اجتماعية . وهلمنا لحيالاته - بقى يعرفها كذا اليوم - قائمة على تجارب الطفولة وعقدتها ، ومن الممكن أن توجد أيضاً مرموزاً إلى في الأحلام ، والأساطير ، وحكايات الحيات ، بل في النكبات البدئية أيضاً . وهكذا ، يجرى الأدب عزراً غيباً ، لتدليل على حياة الإنسان اللاشعورية . ويشق فرويد معنى «عقدة أديب» من مسرحية سوكليس المعروفة ، وبفسر «هاملت» و«الأخوة كارامازوف» ككتابات من الحب المحرم والكراهية . إلا أن اهتمامات فرويد الأدبية محدودة ، كما كان دائماً يعترف بأن التحليل النفسى لم يحل مشكلة الفن . فما أتباعه ، فقد قاموا بتطبيق مناهجه ، بشكل منظم ، لتفسير الأدب ، وكانت لحظة الألمانة إيماجو Imago (١٩١٢-١٩٣٨) منجسصة في معالجة هذه

مشكلات . ولقد قام الكثيرون من أتباع فرويد المقربين ، بدراسة المعانى اللاشعورية للأعمال الأدبية ، والدراهم اللاشعورية للشخصيات الأدبية لشدة ، وكذلك أهداف المؤلفين اللاشعورية .

ولقد انتشر التحليل النفسى الفرويدى ببطء ، في أنحاء العالم فالدكتور إريست جومس - الطبيب الانجليزى الذى قصى سنوات طويلة من عمره في تورنتو - وضع في يواكير عام ١٩١٠ مقالاً عنوانه : «عقدة أديب كتفسير للموتوس هاملت» ، وفي أمريكا قام فردريك كلارك بريسكوت سنة ١٩١٢ ، بتفسير «علاقة الشعور والأحلام» في ضوء التحليل النفسى . ويقوم النقد الأدبى الفرويدى الخالص - في العادة - بإطلاق المعانى ، للبحث الذى لا يكل عن الرموز المحسية ، وكثيراً ما يعتدى على المعنى ، ووحدة العمل النفسى ، وتماسكه . ولكن - مرة أخرى - فإن مناهج التحليل النفسى - كما هو الحال في الماركسية - قد أسهمت في أدوات كثير من النقاد الجدد الذين لا يمكن أن نطلق عليهم



ولا يهتم أن يحب الشعر الخيد ، أو الشعر الردي ، طالما نحن الذين
أمر عقولنا . وهكذا ، فإن نظرية ريتشاردز - العلمية في مراحليها ،
والتي تدعو غالباً إلى مستقبل متقدم لعلم الطب العصبي - تنتهي في
التحليل النقدي . فهي تؤدي إلى فصل تام بين الشعر كبناء موضوعي ،
وعقل القارئ . فالشعر مقطوع - محدد - من المعرفة كلها ، بل إنه يرجع
إلى الواقع . إن الشعر يصوغ الأساطير صياغة متقنة متأسكة . تلك
الأساطير التي يعيش بها الناس ، مع أنها غير حقيقية . ويمكن أن
نكرت في ضوء العلم - مجرد «عبارات مزيفة» .

إن تحليل - أو تمكيك - ريتشاردز للشعر إلى فرصة لرؤب فيها
دوافعها ، كوسيلة نحو علم صحة عقلية ، يبدو لي طريقاً مسدوداً أمام
النظرية الأدبية . إلا أن ريتشاردز يتميز بميزة حقيقية ، وهي قدرته على
تحويل الانتباه إلى لغة الشعر . ففي الوقت الذي كانت تعليقاته النفسية
الأساسية محل تجاهل ، كان في مقدور مهجته في التحليل أن يقدم نتائج
ملموسة . وهذا ما فعله - بالضبط - وليرامسون (ولد سنة ١٩١٦) .
فقد تجاهل نظرية ريتشاردز الانفعالية في أول الأمر ، ثم بيدها لها بعد ،
واستطاع أن يطور مفهوم ريتشاردز المتعلق بمرونة اللغة الشعرية
وخصوصها ، باستخدام تقنية التعريفات المتعددة . ففي كتابه «سبعة
أنماط من الغموض» (١٩٣٠) ، يلاحق - إلى أقصى الحدود -
التصنيفات الشعرية والاجتماعية ، في الشعر المنصف بالصعوبة ،
والقطة ، والحازية ، مستعيناً في ذلك بمسح التحليل للعقل ، والذي
يفقد - في الغالب - كل صلته بالنص ، ويرقى في التداخلات
الشخصية . وفي كتبه الأخيرة ، قرأ رامسون هذا التحليل المتعلق بدلالات
الألفاظ ، بأفكار مستحصنة من التحليل النفسي والماركسية . أما في
الوقت الحاضر ، فقد هجر - من الناحية العلمية - مجال النقد الأدبي إلى
مركز معين من التحليل اللغوي ، لا يكون - في الغالب - إلا ذريعة
لإطلاق صواريخ الألعاب النارية ، التي تفر عن سرعة بديته .
وبراعته المصيفة .

ولقد كان لأشباع ريتشاردز - من محال دلالات الألفاظ ومعانيها -
تأثير هام على عديد من النقاد الأمريكيين الذين يسمون - في الغالب -

مقطوعات معينة . ولقد استحدث إريك أورباخ (١٨٩٢ - ١٩٥٧) -
بالضرورة - نفس النهج . فكتابه «المحاكاة» (١٩٤٦) ، عبارة عن
دراسة للواقعية من هومبروس إلى بروس . وبدأ دائماً بمقطوعات
مردية ، يحللها تحليلاً أسلوبياً بهدف أن تعكس التاريخ الأدبي ،
والاجتماعي ، والعقلي . ومفهوم أورباخ للواقعية خاص به جداً ، ولربما
تدور مع نفسه فيه . فالواقعية بالنسبة له شيان : نظرة ملموسة في
أنواع الاجتماعي والسياسي ، ثم حسنة وجود - مفهومة فيها مأسويًا -
على أساس أن الإنسان في وحدته يواجه قرارات أخلاقية .

ولقد صادف النمط الأتالي في الأسلوبية نجاحاً مدهشاً في العالم
المتكلم الإسبانية . ويعتبر داماسو ألونزو (ولد سنة ١٨٩٨) ، أكبر
ممارسيه امتياراً . فهو الذي أخذ يطابق النقد الأدبي مع الأسلوبية ،
ويعيد تقييم الشعر الإسباني بحاسة ذوق جديدة على شعر العصر
الباروكي ، وحوثجورا ، وسانت جون أوف كروس . إلا أن ألونزو -
سواء أخطأ - غالباً ما يهجر المناهج اللغوية ، والأسلوبية في سبيل
لتعاقبات إلى بعض الرؤى الغامضة كل الغموض

ومن الغريب جداً ، أن مثل هذا النقد اللغوي ، والأسلوبية لم
يجد مكاناً له في العالم الأنجلو سكسوني . وهنا - للأسف - انتهت المحنة
بين اللغويات ، والنقد الأدبي . فالتقاد ، ازداد جهلهم بلفظ اللغة
التاريخي والمقارن ، بينما اللغويون - وخاصة المتسبن إلى مدرسة يكل ،
التي كان يرأسها المرحوم ليونارد بلومفيلد - أعلنوا صراحة ، انقراضهم إلى
الاهتمام بمسائل الأسلوب واللغة الشعرية وعلى أية حال - كان الاهتمام
باللغة شئ واضح بين النقاد الإنجليز والأمريكيين ولكنه - بالأحرى -
اهتمام به «علم المعالي» ، وبحليل دور اللغة «الانفعالية» ، في مقابل
اللغة الذهبية ، والعلمية . ويمكن نلتمس أساس ذلك في النظريات التي
قدمها سي . إيه ريتشاردز

ولقد استطاع ريتشاردز (ولد سنة ١٨٩٣) ، أن يطور نظرية في
النص ، تميز بين كل من الحسى ، ودرجة الصوت ، والشعور ،
وهدف ، وتؤكد - في مجال الشعر - غموض اللغة . وفي كتابه «النقد
التطليلي» (١٩٢٨) ، حلل - في أستاذية ، ومهارة فائقة - المصادر
المختلفة التي يرجع إليها سوء فهمنا للشعر ، عن طريق استخدام البحوث
التي كتبها تلاميذه عن قصائد مجهولة المؤلف ولكن - لسوء الحظ - فإن
العمل التحليلي الذي قام به ريتشاردز ، يبدو - في نظري - موشى نظرية
عن التأثير النفسي للشعر ، تبدو لي خاطئة ، بل ضارة أيضاً بالدراسة
الأدبية . فريتشاردز لا يمتزج بعالم القيم الجمالية . وإعاقبة الفن
الوحيدة تكون في الترتيب النصي الذي يفرضه علينا (الفن) : وهو ما
يسميه ريتشاردز بـ «ملحمة المواجه» ، أي معادلة المواقف التي يحدثها
الفن . ويعتبر الفنان - غالباً - كاللنداي العقلي ، أما الفن ، فهو العلاج
النفسى ، أو المشط لأعصابنا . لم يكن ريتشاردز قادراً على وصف تأثير
الفن هذا ، بشكل ملموس ، مع أنه يدعى بأن الفن (في نظره) سيحل
محل الدين كقوة اجتماعية . ولكنه سلم - في النهاية - بأن الوضع المتوازي
المرغوب تحقيقه ، يمكن تحقيقه من خلال : «سجادة» ، أو إباء ، أو
إيماءة ، تماماً كابارثيون (هكل الإلهة أثينا) .



(١٩٠٢) يقدم نظرية في الفن ، باعتباره حَقّاً ، وهو في نفس الوقت تعبير والفن بالنسبة لكروتشه ليس حقيقة قزائية ، ولكنه مسألة عقلية صرف ليست هي المتعة ولا الأخلاق ، ولا العلم ، ولا الفلسفة . وليس فيها تعريق بين الشكل والمضمون . والرأي العام القائل بأن كروتشه «شكلي» أو «المدافع عن الفن للفن» ، رأي خاطئ . فالفن يلعب فعلاً دوراً في المجتمع ، بل ويمكن أن يتحكم فيه . وفي نقده ، يولي كروتشه الشكل - بالمعنى العادي - بعض الاهتمام ، ولكنه يولي اهتماماً لا يسميه بـ «الوجدان المرشد» أو «الفالد» . وفي توحيدة كروتشه الحاسمة ، لا يوجد مكان للتصنيفات البلاغية ، ولا للأسلوب ، ولا للرمل ، ولا للأحاساس ، بل ولا حتى للتصيير بين الصون ، لأنه يعتبر كل عمل فني تعبيراً حقيقياً فريداً في ذاته . وهناك عند كروتشه توحيد بين ابداع ، والعمل ، والقارئ . ولا يستطيع النقد إلا أن يقدم شيئاً قليلاً ، لا يزيد على أن يربح العقبات من أمام هذا التوحيد ، وأن يبدى رأياً عما إذا كان العمل شعراً أو هو غير شعر . ورأى كروتشه متأسكاً بشكل ملحوظ تماسكاً جيداً ، وعبر معرض للاعتراضات التي تشمل أساسه في ميثاقه فيقته مثالية

وإذا ما اضطررنا على أن كروتشه يميل وسيلة الفن أو تقنيته ، فإنه يجيبنا على ذلك «بأن ما هو خارجي لم يعد عملاً فنياً» . فالناربيخ الأدبي ، وعلم النفس والسياسة ، والاجتماع ، والتفسير الفلسفي ، والأسلوبيات ، ونقد النوع ، كل ذلك مستبعد من خطة كروتشه وعالمهم وهنا نصل - في ممارسة كروتشه النقدية - إلى حديسية ، من الصعب تمييزها عن الانطباعية فهي تعزل مقطوعات جديدة ، أو مقطوعات مجسومة على نحو تحمكتي من منطوقات من الحكم لا تدّش . وبسبب تأثير كروتشه - بصفة أساسية - يمثل النقد الإيطالي اليوم موقفاً مختلفاً تماماً عن النقد في أي قطر آخر . ففيه معرفة واسعة مكثبة ، ودوق ، وحكم ، ولكن - من جهة أخرى - ليس هناك تحليل منظم للنصوص ، ولا تاريخ ثقافي ، ولا أسلوبيات ، إلا بين مجموعة صغيرة من النقاد ، تعتبر - بالقطع - ضد الكروتشية في نظراتها (مثل جيوسيب دي روبرتيز ، وجيانفرانكو كوتيني) وتميل - بدلاً من هذا كله - نحو الأسلوبيات

أما في ألمانيا ، فهناك مفهوم عضوي للفن ، بشرط كتيبة للتأثير الفرنسي ، داخل دائرة تلتفت حول الشاعر ستيفان جورج . ولقد استطاع تلاميذ جورج أن يصوغوا أقوال أستاذهم وتلميحاته في جسم من النقد ، يؤكد - لأول مرة ، وبعد فترة طويلة من النظرية الحقائقية الفيلولوجية Factualism - Philological - على عقيدة نقدية لها معايير حاسمة ، وليسوا الخطأ ، فإن الطرقات الأصلية لهذه المدرسة في طيبة الشعر . قد شجعتها بعنه بطرته - لا تطبيقية - من الخطائية ، والمزاعم الأرستقراطية ، وغاب ما تكون ذات صوت مرتفع مصحك ، وآراء يغلب عليها انبؤار المهيب . وبعد فردريك جومولوف (١٨٨٠ - ١٩٣١) أحسن تلاميذ ستيفان جورج . ولقد قام جومولوف بدراسة تأثير شكبير على الأدب الألماني ، كما وضع كتاباً صححاً عن جون (١٩١٦) ، حاول فيه أن يترجم «شخص»

والنقاد الجدد ، فقد أصاب كيث بيرك (ولد سنة ١٨٩٧) إلى مناهج الإدركية والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا ، البحث في دلالات الألفاظ ومعانيها ، كي يتدع نظاماً للسلوك والدواعي الإنسانية ، التي لا تستخدم الأدب إلا كوثيقة ، أو صورة - لقد كان بيرك - في بداية أمره - باقداً أدبياً جيداً ، إلا أن أعماله في العقود الأخيرة ، يجب وضعها بأنها - بالأحرى - تهدف إلى طمعة معي ، وسلوك إنساني ، وصل . وعلى هذا فإن مركزه لا محل له في مملكة الأدب على الإطلاق . وفي نظريته ، نحني الفروق بين الحياة والآدب ، وبين اللغة والفعل

ولكن ، إذا كان امتداد النقد عند بيرك قد وصل إلى أقصى أطرافه وحدوده ، فإن كليث بروكس (ولد سنة ١٩٠٦) بقى على الطرف الآخر المصاد . فهو يبدأ - بدوره - من ريتشاردز ، ولكنه يصل إلى نتائج مختلفة تمام الاختلاف . فهو يتناول مصطلحات ريتشاردز - ويجردّها من افتراضاتها النصية ، وينحوها إلى أداة للتحليل . وهذا ما يسمح لبروكس - وهو لا يزال يتحدث عن المواقف - أن يحلل القصائد بشكل ملموس ، ككتابات من التوثرات ، ومن الناحية العملية ، ككتابات من التفاسات والممارقات . ويستخدم بروكس هذه المصطلحات بشكل واسع جداً . وتشير المارقة إلى الاعتراف بالاعتراضات ، والعموص ، ونصائح الأصداد ، وهذا ما يجده بروكس - على حد قوله - في كل الشعر الجيد المركب . يجب أن يكون الشعر مارقة ، أي قادراً على الصمود أمام التأمل المفاوق . ولاشك أن هذا المسج ، يمكن تطبيقه - على أحسن وجه - على أعمال الشاعر دودي أو شكبير ، وإيوت أو ينس ، إلا أن بروكس ، استطاع أن يثبت أن هذا النوع من التحليل ، يمكن تطبيقه أيضاً على وردزويرث وتيسون ، وجراي ووب . أما النظرية التي تؤكد على للمنى النصي أو الحرفي لتقصيدة - أي على كليتها ، وعصواتها - فهي ما أسميه بالخط الرابع في نقد القرن العشرين : أي الشكلية العضوية والرمزية .

وهذه الشكلية العضوية سوابق متعددة : فلفد بدأت في ألمانيا . في أحريرات القرن الثامن عشر ، ورطت إلى المحلثا مع كولريدج . ومن خلال قنوت غير مباشرة ، دخل الكثير من أفكارها نظريات الرمزية العربية في أواخر القرن التاسع عشر ، ولكن بشكل مباشر واضح . ولقد وجدت هذه الشكلية الرمزية من هيجل ودي ساقيرصباة مؤثرة في جاليات بديو كروتشه . وعلى هذا ، فإن كولريدج ، وكروتشه ، والرمزية العربية ، تعتبر السوابق المباشرة للحركة الإنجليزية الأمريكية الجديدة التي تسمى - «النقد الجديد» ، مع أن الثني العجيب والعريب ، أن هذا التقليد - الذي يعد مثالياً في افتراضاته الفلسفية - سيم هب إلى البيكولوجية الوصية ، وإلى استخدام ريتشاردز لدلالات الألفاظ ومعانيها

ولقد سيطر بديو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) سيطرة تامة على النقد الإيطالي والبحث الأدبي طوال الخمسين عاماً الماضية ، إلا أن نظرياته - خارج إيطاليا - لم يكن لها إلا تأثير سلبي . بل إن للشعر الداعية له في هذا المعطر - جويل اسبجاردن - المؤرخ الحادق لنقد عصر النهضة - يكاد يفهم مبادئ كروتشه الخاصة بصعوبة شديدة فكثته «استيك»

جونه كوحدة من الحياة والعمل ، تبعاً لخطه تسمح بترتيب كتاباته في ثلاثة فصول أساسية . فصيلة عنائية ، وثانية رمزية ، وثالثة محاربة ومع أن الكتاب ألف بطريقة لطيفة ، وأحسن تركيبه ، إلا أنه فشل في الإقناع . فقد حول «شخص» جونه الإنساني البارز ، بل حتى النرجوازي ، إلى خالق ، وإنسان أسى ، من أجل الخلق ذاته . ولكن في كتابات جودولف - وخاصة تلك المتعلقة به **هوجوفون هوفستال** لحساس الطيف ، و**رودولف العاطلي** (١٨٧١ - ١٩٤٥) - وجدت لها طريقها ، وذلك بالعودة إلى التراث ، وإعادة سط النظر القديمة لشعر كرمية

وفي فرنسا ، وجد النقد الشكل إعادة عرضه الأعظم تأثيراً في كتابات **بول فاليري** (١٨٧١ - ١٩٤٥) . وقاليري - على النقيض من كروتش - يؤكد اتصال كل من المؤلف ، والعمل ، والقارئ . كما يؤكد أهمية الشكل ، منفصلاً عن المعاطفة ، ويأخذ الشعر بعيداً تماماً عن التاريخ ، إلى عالم المطلق ، وهناك - بالنسبة لفاليري - هوة عميقة بين عملية الخلق ، والعمل الفني . ويدعو - في بعض الأحيان - كما لو أن فاليري ، لا يكاد يهتم بالعمل الفني ، ولكن بعملية الخلق وحدها . وهو يبدو مفتحاً لتحليل عملية الخلق بوجه عام . فالشعر ليس المبدأ ، ولا حياً ، وإنما صناعة . يجب أن يكون لا شخصياً ، حتى يكون متقياً . ودالماً يبدو أنه الفن العاطلي أقل منزلة . ويجب أن نهدف التوصل إلى أن تكون «حالة نفية» ، وشعراً مطلقاً ، محرراً من الأملجة الواقعية والشخصية ، والمعاطفة . شعر لا يمكن نثره ، ولا يمكن ترجمته فهو عالم يتأسس البين ، من المصوت والمعى ، وعلى هذا ؟ فهو تتوشح بإحكام إلى الدرجة التي لا نستطيع فيها أن نميز بين الشكل والمضمون . إن الشعر يستعمل مصادر اللغة وثرواتها إلى أقصى درجة ، نالياً بنفسه من الكلام لعادى بالمصوت والأوزان ، وكل حيل التصور . إن لغة الشعر هي لغة دحل اللغة ، لغة مشككة تماماً .

إن الشعر بالنسبة لـ **فاليري** مسألة حساسية ، وتميز ، بل هو لعبة ، وأهنية ، وفريضة ، وسحر ، وفتنة . إنه محازي ، وتعبئة : أي مصالحة بين المصوت والمعى ، والتي تستطيع - بمواضعاتها الخاصة ، بل حتى بمواضعها التحكية - أن تنجز العمل الفني المثالي ، المتوحد ، والمطلق ، والمتد خلف الزمن . إن الرواية - بتعقيدات حيكها ، وتعقد علاقاتها بالموضوع - والنزجديا - باحتذاها للمواطف المتقدة والشديدة الانفعال - تبدو أقل - بالنسبة لـ **فاليري** - حين أدنى منزلة ، بل هي ليسا عين صاحبهين تماماً . إن فاليري يدافع عن وضع يبدو متطرفاً في ترمته ، ونعره للانتقاد ، بالنسبة للتراث التي فيه ، وعدم تماسكه ولكنه ظل معيداً في تأكيد الاهتمام الأساسي لبحوث الشعر الحديثة : اكتشاف التمثيل الخالص ، و «الرؤية غير الوسيطة» ، وما أخذ يبحث عنه أيضاً ، شاعران عظيمان من شعراء القرن - هما : **إليوت** و**ريلكه**

والعلاقة «إليوت» واضحة . هي بعد الساحة الإنجليزية لتفريقي شكلية ، ولرمزية . فقد قام إليوت بتعريف التغير الكبير الذي طرأ على لدوق الشعر في عصرنا ، كما قام بتأكيد العودة إلى التراث الذي يصعب به «الكلامية» . وبغرية إليوت المتعلقة بالشعر ، تبدأ بسبيلولوجية الخلق

الشعري . فالشعر ، ليس هذا «الفيض العموي للأحاسيس القوية» ، ولا هو التعبير عن الشخصية ، وإنما هو تنظيم غير شخصي (موضوعي) للأحاسيس ، يتطلب «حساسية متوحدة» . ونعودنا من ادهم مع الشاعر ، لتحقيق «المعادل الموضوعي» ، الصحيح . ولما برمرى للعمل الفني . ويحد عند إليوت صراعاً ما بين كلامية أيديولوجية . ودوقه التلقائي الخاص ، والذي يمكن وضعه بالباروكية والرمزية وشعاع إليوت المتزايد بالثبات على المدأ ، قاده إلى مدحل عاطلي نحو معار مردوج في النقد : **جالي** ، وديي . فهو يعود إلى تفكيك وحدة عمل الفني ، والتي بقيت رؤية أساسية للجاليات لى بعثها الشكيبون

ولقد نجحت نزعات إليوت وريتشاردز في شكل «كر تثير» في إنجلترا على الأقل - في أعمال **فرانك ريموند لير** (ولد سنة ١٨٩٥) وأعمال تلاميذه الذين اتبعوا حول مجلة **Sruany** (١٩٣٢ - ١٩٥٣) . إن لير إنسان يتمسك بقواعد راسحة ، وسلوكه جدل عيب جاف وفي مسوانه الحابية ، قدم - بشكل صارم - بتحديد حلافاته مع التطور - الذي طرأ أخيراً - على كل من **إليوت** و**ريتشاردز** إلا أن نقطة بدايته هي دوق إليوت ، ونمى ريتشاردز في تحليل ويختلف عنها - بصفة أساسية - في أنه يهتم اهتماماً أولولدياً قوياً بالإنسانية الأخلاقية

إن لير يمارس قراءة النص قراءة دقيقة ، كما يمارس تدريساً للحساسية . إلا أن ذلك لا يستلزم - إلا على نحو محدود جداً - في النظرية الأدبية ، والتاريخ الأدبي . ولكن الحساسية مع لير تعني أيضاً حاسة التراث ، واهتماماً بالثقافة المحلية ، واهتمام المعصوي للريف الإنجليزي القديم . لقد قام بتقد الحياة الأدبية الإنجليزية المتسمة بالطابع التجاري ، وطالب بالحاجة الشديدة إلى مبدأ ونظام اجتماعيين ، وإلى «وضوح» ، و «سلامة عقلية» ، و «نظام» . إلا أن هذه المصطلحات تتعلق بشئون الحياة الدنيا على نحو خالص ، كما تتضمن مثاليات في **إتش . لورانس** . وغالباً ما يكون اهتمام لير بالنص اهتماماً خادعاً . فهو سرعان ما يهجر السطح اللغوي ، في سبيل التعريف بعوطف معينة يقوم المؤلف بتوصيلها . وهذا ، يصبح ناقلاً اجتماعياً وأخلاقياً ، يصير على استمرارية اللغة والأخلاق ، وعلى أخلاقية الشكل

أما ما يسمى بالنقاد «الجنوبيين» ، فهم ينتقون مع لير في مكان عام يقع بين إليوت وريتشاردز ، كما يقاسونه اهتمامه بشؤون المدن ، والتجارة ، وبالحاجة إلى مجتمع صحي ، يستطع - وحده - أن ينقح الأدب الجبوي . إن النقاد «الجنوبيين» - وعلى رأسهم : **جون كرو رانسوم** ، و**ألان تيت** ، و**كليث بروكس** ، وآر . في وارن - ينتمون عن إليوت في مذهبهم لمعاطفته . فهم يعرفون بأن لشعر ليس مجرد معاشعالية ، وإنما نوع خاص من المعرفة التي تمثل شيئاً . إن جون كرو رانسوم (ولد سنة ١٨٨٨) ، يجادل - في كتابه «جسم العالم» (١٩٣٨) حول مسألة الشعر ، وهو يقوم بتوصيل حاسة متعقدة بحسوبة العالم فالشعر الحقيقي هذه . هو الشعر الميتافيزيقي ، ولإدراك الجديد لـ «شبية» العالم ، والتي يقوم بتوصيلها - أساساً - بحرمته ، ورمزية مادة . إن رانسوم يؤكد على «فسيح» الشعر ، وعلى ما يبدو أنه

تصنيف غير مرتبط بالموضوع ، وهذا ، فهو يسير بقوة نحو خطر انشغال جديد داخل العمل الفني ، أي بين « البناء » و « التيج » . أما الآن ليت (ولد سنة ١٨٩٩) فإنه - مثل رانسوم - مشغول بالدفاع عن الشعر ضد العلم ، فاعلم بمنحنا التجريد ، أما الشعر فيمنحنا العيب وإذا كان العلم معرفة جريئة ، فإن الشعر معرفة كاملة . إن التجريد يعتدى على نحن . ونحن الحبيد يستق من اتحاد الدهن مع الشعور . أو - بالأحرى - من « التزلز » بين التجريد ، والعبية .

وهناك نقاد آخرون لا يمكن مناقشتهم هنا في شيء من التطويل ، وهم يشتركون - بوجه عام - في هذه النظرة العنصرية الرمزية ، مثل : آر . بي . بلاكمير (ولد سنة ١٩٠٤) ، والذي يعتبر - على أية حال - قارئاً حاداً للشعر ، إلا أنه يبدو - في السنوات الحالية - يزداد تورطاً في شرك خاص من المصطلحات ، والمشاغل المزاوغة . ومثل : فيليو . كيه . ويسهات (ولد سنة ١٩٠٧) لدى يحاول دعم تعاليم مدرسة النقد الجديد ، ومثل . يهور ونيو (ولد سنة ١٩٠٠) ، الذي يعتبر أكثر نقاد الأمريكيين معوية وأخلاقية ، ولكنه لا يزال بقاسمهم دوقهم لعدم ، ومناهجهم في التحصيل .

ولا شك أن مدرسة « النقد الجديد » - التي تبدو في نظراتها الأساسية صحيحة ومشروعة لنظرية شعرية - قد وصلت إلى نقطة الاستهلاك . فالحركة - في بعض مراحبها - لم تعد قادرة على الذهاب إلى ما وراء مجاهها الهند الذي بدأت به رحلتها : فجمال اختيارها من الكتاب الأوروبي ضيق بشكل شاذ . أما النظرة التاريخية فلا تزال قصيرة جداً ، فالتاريخ الأدبي مُهْمَل ، والعلاقات مع اللغويات الحديثة متروكة ، بلا كشف أو زيادة ، على أساس أن دراسة الأسلوب ، واللغة ، والورن ، تبقى في الغالب - كنوع من الهواية . وتبدو الجهالات الأساسية - غالباً - دون أساس فلسفي مؤكد . ومع هذا ، لا تزال الحركة - على نحو لا سهل تقديره - ترفع من مستوى الوعي والامتاع العقلي في النقد الأمريكي . فقد استطاعت أن تطور مناهج بارعة لتحليل الصور والرموز ، وأن تشر بذوق جديد بتعرض مع التراث الروسي . كما استطاعت أن تحذ الشعر بدفاع هام في عالم يسيطر عليه العلم . إلا أنها ليست بقادرة على تجنب خطر التشجير ، والمحاكاة الآلية . ويبدو أن الفرصة لا تزال متاحة أمامها لتغيير .

ولا تزال هناك حركة جدلية داخل حدود الشكلية ، هي مدرسة « شيكاغو الأرسطية » ، التي تحدثت - حديثاً - اهتمام « النقد الجديد » باللمعة الشعرية والرمزية . وهذه المدرسة تؤكد الحكمة ، والتركيب ، والنوع الأدبي . واستطاع أصحابها أن يحرروا أهدافاً عديدة جيدة ضد الذين يتصيدون النقصات ، والرموز ، والمفوض ، والأساطير . إلا أن آر . إس . كريس ، والدن اولسون لم يكونا قادرين على تقديم حلول بحادية إلى ما وراء التصنيف المذهب لأخاط الطل ، وبناء الحكايات ، والأنواع الأدبية . فالعلاف بواق الخارجي للبحث ، يحق تحت عدم حساسية ، أو تحداً يراه القيم الحالية . وهكذا ، تظهر ممارسة أكاديمية مسرفة . فتر عليها أن تدوى على عريشتها كالكرمة

أما الاتجاه الخامس في قائمتنا النقدية - والأكثر نشاطاً وحيوية - فهو النقد الأسطوري . ولقد تطور هذا النقد من الأنثروبولوجيا الثقافية ، ومن تصور يونج للاشعور كمستودع جمعي للمخارج العقلية الأصلية ، ومن تصورات الحس الشرى الدائية . لقد كان يبيع نفسه حلاً من تطبيق فلسفته على الأدب ، إلا أن مجموعات كاملة من النقاد في إنجلترا وأمريكا ، ألغوا بهذا الحذر إلى الريح . وحاولوا اكتشاف أساطير الحس الشرى الأصلية التي تكسر حجب الأدب كله الأب المقدس ، التزلز إلى الحجم ، نصحية الإله بالموت ... الخ . وفي إنجلترا ، قامت مود بودكين في كتابها « نماذج عقلية الأصل في الشعر » (١٩٣٤) ، بدراسة - على سبيل المثال - « البحار العتيق » و « الأرض الخراب » ، كقصائد تدل على إعادة بعث النموذج . وفي الولايات المتحدة الأمريكية ، يمكن وصف النقد الأسطوري بأنه أعظم محاولة ناجحة في أن تحل على « النقد الجديد » . وفي صراحة حافة . فإن تلك المحاولة تسمح بمناقشة مادة الموضوع ، والبولكلور ، ونشأت ، والمضمون ، مما كان يتجاهله « النقاد الجدد » . إلا أن أسطار المهبج واضحة : وهي أن الحدود القائمة بين الفن والأسطورة - بل حتى تلك التي بين الفن والدين - ملاعة تماماً .

فالتأمل المهم اللاعقلاني بحزل الشعر كله إلى مجرد موصل لعدد قليل من الأساطير : الميلاد الجديد ، والتطهير . وعقب حل شجرة كل عمل من في ضوء هذه المصطلحات ، يترك المرء وهو يشعر باللاجدوى ، وبالرواية والوهمية . والكثير من كتابات ولسون قامت - تلك التي تتخلص الحكمة الخفية من شكسبير . وملتون ، وبوب ، ووددرويرث ، بل حتى من بايرون - معرضة لمثل تلك الاعتراضات ومحاول كبار ممارسي هذا الاتجاه ، أن يمزجوا نظرات النقد الأسطوري ، بفهم طبيعة الفن . وهكذا ، فإن فرانسيس فيرجسون في كتابه « فكرة مسرح » (١٩٤٩) يحتمل برأيه الأرسطي الخلاص به ، وكذلك يحفظ فيليب هولبرايت - في كتابه « النافرة المنفردة » (١٩٥٤) - نظرية في دلالات الألفاظ في الشعر . كما أن لودويج فراي ، بدأ بتفسير ممتاز لمبولوجيا بليك الخاصة ، في كتابه « المجال المزيج » (١٩٤٧) . وفي كتابه المسى ب « فشرير النقد » (١٩٥٧) ، يمزج نورثروب النقد الأسطوري بموتيمات من « النقد الجديد » . ويهدف هذا الكتاب ، إلى تحقيق نظرية شمولية عامة للأدب ، ذلك الأدب الذي يرغم أعظم المراجع وأجتها قدراً . أما الرأي المتبع بوظيفة النقد ، والأكثر من ذلك نواصباً ، فهو - على ما يبدو لي - الأفضل

أما الاتجاه السادس والأخير في نقد القرن العشرين - والذي يعتبر بدوره حديثاً وحيوياً - فهو الاتجاه الوجودي . ولقد سيطرت الوجودية على الساحة العقلية في فرنسا وألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، أما الآن فهي تتخلص ببطء . وإذا ما عثرناها على أساس أنها فلسفة اليأس ، و « الخوف والارتعاش » ، وتعرض الإنسان لعالم عدائي ، فإن أساس انتشارها ليس معاني عن النقاش ، إلا أن آراء مارتن هيدجر (ولد سنة ١٨٨٩) في عمله الأساسي ، « الوجود والزمن » - والذي يرجع إلى سنة ١٩٢٤ - مع الأفكار الوجودية ، فكانت مألوفة في ألمانيا ، ضد

ولقد بدأت أفكار من النقد الوجودي تسيل إلى الكتابات النقدية الأمريكية . قراءات جيفري هارتمان الماهرة في وردرويرث ، وهوبكنز وغاليري ، وريكه ، تتجمع في مفهوم الشعر ، باعتباره مهم للوجود في لحظة الفورية . كما أن جيه . هيليس ميلر ، قام بتطبيق منهج يويه على دراسة الزمن والفراغ في روايات ديكنز (١٩٥٩) .

ولكن ، مع أني أتعاطف مع كثير من آراء النقد الأسطوري ، والنقد الوجودي ، عن الروح الإنسانية وحدها ، ويثير إعجابي بعض النقاد الجدد في هاتين المدرستين إلا أنني لا أعتقد أنه لا النقد الأسطوري ، ولا النقد الوجودي ، يقادر على تقديم حل لمشكلات النظرية الأدبية . فتح النقد الأسطوري ، والنقد الوجودي ، تعود مرة أخرى إلى مسألة مطابقة الفن مع الفلسفة ، أو الفن مع الحقيقة . فالعمل الفني - ككانن جبال - يتمكك ، أو يعضى عنه ، في سبيل دراسة مواقف الشعراء ، ومشاعرهم ، ومفاهيمهم ، وفلسفاتهم . فالشاعر وعملية الخلق يصبحان - بدلاً من العمل الفني - مركز الاهتمام . ولا يزال يفرض أن الجبال الشكلى ، والعصوية والرمزية ، كما هي معتقة في التراث الجبالى الألفاني العظيم ، ابتداءً من كانت إلى هيجل - والتي أعيد توضيحها وتبريرها في الرمزية الفرنسية ، وعند دي سانتيير وكروتنش - لها سيطرة أقوى على طبيعة الشعر والفن . وفي أيامنا تلك ، نجدها في حاجة إلى معاونة أكبر من اللغويين والأسلوبيين ، وإلى تحليل واضح لطبقات العمل الشعري ، كي تصبح نظرية أدبية متأسكة ، جديرة بإحداث تطوير أبعد وتنقية أكثر ، ولكنها تحتاج - بصحوة - إلى إعادة تصحيح جذري .

هذا المسح السريع لاتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين ، يشبه - بالضرورة ، وإلى حد ما - رحلة من رحلات شركة كوك السباحية ، أو من الممكن تشبيه برحلة في طائرة ، لا يظهر أثناءها إلا المعالم الرئيسية في الأرض ، أما اختيار الأسماء ، فهو - غالباً - عشوائى . ولا نستطيع أن أدافع عن ذلك ، إلا بأن مواطن الضعف في هذا المسح ، ترجع إلى إشعاره الشديد ، وإلى جدته بحق . ولست على علم بأية محاولة - مها كانت مختصرة - قد قامت بمسح الفرض الحال على المستوى العالمى . إلا أننا اليوم نجدها - في حاجة أكثر مما قبل - إلى إلقاء نظرة عالمية على النقد .

● هوامش

(١) نشرت هذه المقالة لأول مرة في : Yale Review, 51 (1961), 102-118

ولها ، هي مسح للنقد في المرددة الأولى من هذا القرن

للصغر

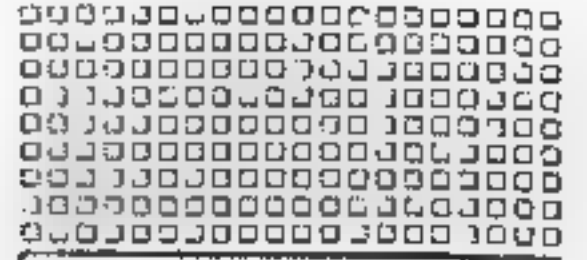
Wellek René Trends of Twentieth-Century Criticism, Concepts of Criticism - ed. with introduction Stephen G. Nichols, Jr. New Haven & London: Yale University Press, 1963. pp. 344-364.

(الترجم)

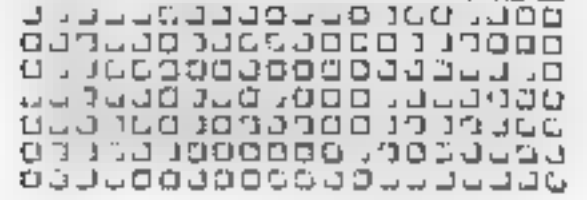
بواكير المشرقات ، عندما كان كيركجارد مشهوراً . ورأى هيدجر في الوجودية ، هو نوع من الإنسانية الجديدة ، لكنه يختلف اختلافاً عميقاً عن المدرسة الفرنسية الموعظة بعيداً في التشاؤم . بمفهومها السائد عن «العبث» . ويُعزى تأثير هيدجر على النقد الأدبى ، إلى معجمه اللغوى ، واشغاله بمفهوم الزمن ، أكثر مما يُعزى إلى تفسيره الشخصى الشاذ لقصائد هولدرلين ، وريكه . ولقد كانت الوجودية في ألمانيا نوعاً - في النقد الأدبى - الالتفات إلى النص ، وإلى موضوع الأدب : أى أطراح علم النفس ، والسيرة الذاتية ، وعلم الاجتماع ، والتاريخ العقلى الذى كان يهتم به البحث الأدبى الألفانى بشكل يكاد يكون شاملاً . لثلاً ، ماكس كورميل (١٩٠٢ - ١٩٤٤) - في قراءاته العديدة الثابتة لفصائد - درس الشعر كمعرفة شخصية ، كما أن إميل ستايجر (ولد سنة ١٩٠٨) ، صرّ الزم كمشكل من الخيال الشعري ، وابتكر خطة للبحوث الشعرية ، تصطف فيها الأنواع - أو بالأحرى الوسائل الشعرية الثنائية ، والملمحية والتراجيدية - مع الأبعاد الثلاثة لمفهوم الزمن . فالشعر الثنائى متعلق بالحاضر ، والملمحى بالماضى ، والدرامى - وهذا شئ غريب جداً - بالمستقبل .

ويعتبر جاك بول سارتر في فرنسا ، المفسر الرئيس للوجودية ، مع أن معظمنا يتذكره كمُدافع عن الفن الملتزم بمسئوليته الاجتماعية . إلا أن كتاب سارتر «ما الأدب؟» (١٩٤٨) ، دراسة عاطفية لمفهوم متافيزيقى للفن . وفيه اعتراف بحق الشعر الخالص في الوجود - فالغاية النهائية للفن ، لا تختلف كثيراً عن تعليمية شيلر الجبالية - إعادة الحياة إلى العالم من طريق جعلنا نراه لا كما هو عليه ، ولكن كما لو أن مصدره في الحرية الإنسانية . ولا يزال الخيال هل شك عند سارتر ، فهو يخلق عابداً طلاباً من التشويه ، والللاطف ، والإيهام .. حالاً ، يتأثر بدداً عند أول اتصال له بعشبة الوجود الفعلى ورُصبه

إن النقد الوجودى الأصيل ، قد تطور - بالأحرى - بمزج من سارتر ، مع أنه يمتزج - في الغالب - بركاتر مشتقة من الرمزية ، والسبريانية ، والتموية Thomism . وكتاب هارمبل ريموند «عن سيرالية بودلير» (١٩٣٥) يعتبر المسح الرئيس لمفهوم النقد الذى يهدف إلى تحليل العمل الفني بدرجة أقل مما يهدف إلى اكتشاف «وحى» خاص ، واكتشاف أحاسيس الشعراء الوجودية . وفي هذا الكتاب ، نتج ريموند أسطورة الشعر الحديث إلى مصدرها في بودلير . ولقد عاد ألبرت جيون (١٩٠١ - ١٩٥٧) في كتابه «الروح الرومسية والحلم» ، إلى عالم الأحلام عند الرومسيين الألمان ، كما عاد في كتاباته الأخيرة إلى رؤى بركه ، وإلى نيرفان ، ولوتريامون ، وهنا نجد أن ثقته بالنصويته الكاثوليكية يرداد . وفي كتاب «دراسات عن الزمن الإنسانى» (١ٹ٥٠) نجد صاحبه جورج يوليه يحلل مفاهيم الزمن والمشاعر عند الكتاب الفرنسيين ، ابتداءً من مونتاني إلى بروسست ، بأصالة باهرة . وعلى بُعد ما ، يصف موريس بلانشو - الذى يهتم اهتماماً عملياً بمواطن الصعف في اللغة - وهو قادر على إثارة قصايا مثل قصبة «ما إذا كان لأدب ممكناً» ، كما يتأمل في العزلة الضرورية ، و«فراغ الموت» ، مستخدماً في صوصه ملامحه ، وكافكا ، وريكه ، وهولدرلين



ندوة العدد



مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر

إعداد: ☐
أحمد بدوي ☐

أتصور أن يكون النقد إنشاء فكرياً أو إبداعاً فكرياً ☐

شكري عباد

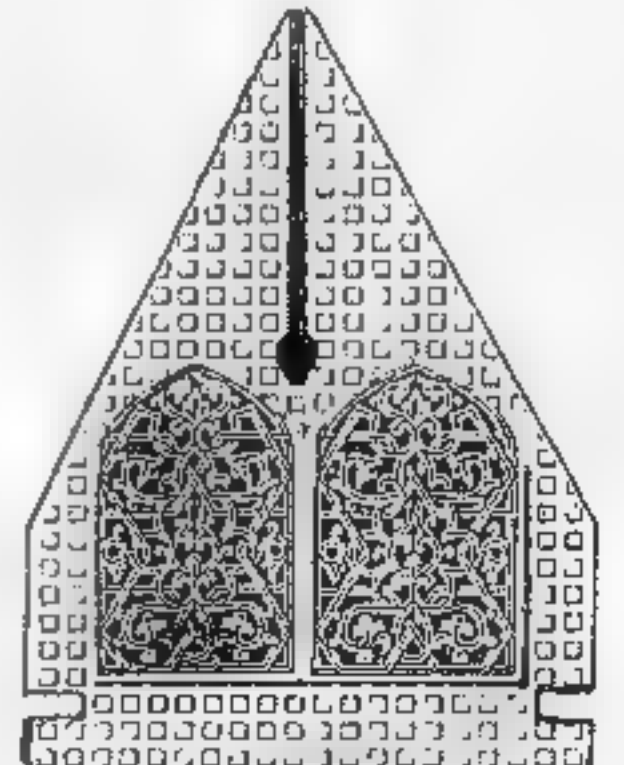
هناك مشكلة أساسية في ثقافتنا تكاد تصل إلى حد المرض .
وأحد أعراضه الأساسية هو افتقاد ثقافتنا القدرة على التراكم
بدر الديب

إذا كان النقد يكون الواقع الأدبي فهو بالضرورة يتأثر
بالمشكلات المطروحة في الواقع الاجتماعي ☐

عبد المحسن بدر

إن كثيراً من المسلمات التي صيغت في بدايات القرن لم يطرأ عليها
تغيير جليل حتى الآن . ☐

ص. د. حبيب



مشكلة المنهج

في النقد العربي المعاصر

اشترك في الندوة :

شكري عباد
عبد الحميد طه بدر
بلال الديب
صبرى حاتم
عز الدين اسماعيل
جابر عصفور

عز الدين اسماعيل :

استأنفا للندوة السابقة التي نشرت في الجزء الأول من نقد المجلة الخاص بمنهج النقد الأدبي ، نحاول في هذه الندوة أن نحدد مجال المناقشة فيما يتصل بعدد من القضايا التي لم يتطرق إليها النقاش في الندوة السابقة وربما كانت القضية الأولى التي تفتح الباب للمناقشة تتعلق بمشكلات الممارسة النقدية الراهنة ، وما يستطيع النقد أن يقوم به في الوقت الراهن ، والدور الذي حققه حتى الآن ، والدور الذي يمكن أن يحققه في المستقبل ، سواء أكانت هذه الممارسة منظورا إليها على مستوى حفل النقد بصيغة عامة ، أو من خلال مذاهب أو اتجاهات نقدية معينة ، أو كانت هذه الممارسات ذات طابع فردي شخصي ، بممارسة كل ناقد بطريقة الخاصة ، ويبدل عطاءه في هذا الإطار . ولتحديد ندوة المناقشة نطلق من الدور الذي ينبغي أن يكون للنقد الأدبي في وقتنا الراهن ، ونطلب من الدكتور شكري عباد أن يستهل الحديث ..

شكري عباد

الواقع أن التفكير في الدور الذي ينبغي أن يكون تلعبه الأدبي في وقتنا الراهن يشير على الفور قضية ارتباط النقد بالأدب ، وإن كان يمكن أيضا أن يطرح قضايا أخرى . مثلا دور النقد في الحفاظ على التراث . وإن كانت كلمة تراث بدورها كلمة كبيرة تختلف حولها الآراء . وأنا أنظر للمسألة الأولى ، مسألة ارتباط النقد بالإبداع أو دوره في عملية الإبداع ، على أنها المسألة الجوهرية . إنها في رأيي أكثر أهمية من أن يرى النقد حارسا على التراث ، وخاصة إذا نظرنا إلى النقد من جانبه الأكاديمي .. ودور النقد في عملية الإبداع هو الأهم ، لأن مشكلة الإبداع هي مشكلتنا الحاصرية الكبرى . كيف ندفع حياة وليس أدبا محسب .. حياة لها عطلها المقادير على أن يتعامل مع عالم اليوم ، وأن يجد فيه أمسا . يد وصف مشكلة النقد هذا الوضع سيدونا على

الفرد أنها متصلة أولا بالأدب الإبداعي ، ولكنها متصلة أيضا بحرف حصارى يشمل كل شيء تقريبا .. وسيدوا أيضا بالنسبة للمسألة الفرعية التي أشرت إليها ، والتي يمكن العودة إليها بتفصيل أكبر ، وهي صلة النقد بالأكاديمية وصلة النقد بالتراث . وإذا كانت مهمة النقد وثيقة الصلة بالإبداع ، فمعنى ذلك أن النقد لا يشار فقط الأعمال التي نصدر ، وإنما يصح أن يكون وجهها من وجوه فلسفة فنية مرتبطة برؤى متكاملة للحياة ويمكننا أن نطلق عليه النقد الإبداعي في هذه الحالة

ويسمى هنا ألا نخلط بين كلمة إبداعية وبين النقد الداني أو الانطباعي . والواقع أنني أنصوّر أن يكون النقد إبداعا فكريا أو إبداعا فكريا يحاول أن يتوهم في الأعمال الأدبية العملية التي نتحقق فيها يمكن أن يعتبر بنورا لإبداع كبير ، ولشخصية أدبية وحاصرية هذه الأمة ، ونحاول أيضا أن نلبي بشيء من المعاصرة ، واحتمالات التطور التي يمكن أن تسجد إليها هذا الإبداع . هذا باختصار ما أتصوره في هذه القضية

عز الدين اسماعيل

مهم من هذا أن وظيفة النقد في هذه المرحلة لابد أن تكون على ربط في الأعمال الإبداعية المطروحة على القارئ والنقد يعود دورا كبيرا فقط ، ولكنه مطالب بأن يتجاوز هذه المرحلة إلى مرحلة يرى فيها إلى أي مدى يمكن أن يسلك هذا النتاج الإبداعي في إطار حصارى متكامل . وإلى أي مدى يعبر عن موقف حصارى أو رؤية متكاملة للحياة والوجود ، فإذا لم يكن العمل يعبر عن هذه الرؤية ، تصبح وظيفة النقد في هذه الحالة توجيه الإبداع بطريقة غير مباشرة إلى كيفية كونه معبرا عن مثل هذه الرؤية الشاملة ، بمعنى فتح الطرق أمام هذه الرؤية كي تصل إلى نوع من التناغم والتآلف في إطار حصارى متكامل . ما رأي الدكتور شكري ؟

شكري عياد

عز الدين اسماعيل

الأساس هنا أنها قناتان متوازيان في مجرى وسط كما نقول ولكن المسألة أن الناقد يعمل في حقل الأدب ، بمعنى أنه يعمل في حقل الأحرار المدعى

شكري عياد

الجميع في عمله المباشر ولم يترك عمله في الصحافة هذا في حقل الحياة كلها . بمعنى أنه يجب ألا يكون بعيدا عن السياسة أو الفلسفة . وألا يكون بعيدا على وجه الخصوص عن دراسة التاريخ المعاصر

عز الدين اسماعيل :

ولكن هذا شأن المدعى أيضا ، فكلاهما مطالب بهذه المطالب ، ولكن مشكلة الناقد أنه مرتبط بالضرورة بحكم مادة موضوعه بالإبداع الأدبي . أريد أن أقول إنه لا يمكن تصور نشاط نقدي في إطار حصاري لا يعرف بغير كاف نوع الإبداع الأدبي الذي هو موضوع النقد

شكري عياد

أنا أتصور أن النقد يمكن أن يكون متقدما جدا عن الإبداع ، ويمكن أن يكون الإبداع متقدما جدا عن النقد نتيجة للاستقلالية التي أشرنا إليها ، وإمكانية أن يجد كل منهما من الآخر

صبري حافظ

في تصوري أن الدكتور شكري يركز أساسا على مسألة الحوار ، فالنقد ليس متابعة للعمل الفني أو تعليقا عليه ، وإنما هو حوار حقيقي بين الناقد باعتباره أن لديه رؤية فكرية وفلسفية وحصارية شاملة وبين العمل الأدبي . ثم يأتي الحوار بعد ذلك مع المكاتب في الدرجة الثانية وأن تصور أن هذه وظيفة واحدة من وظائف النقد ، أعني إقامة الحوار الخلاق مع الأعمال الإبداعية ، ومتابعتها وتقييمها إلى آخر هذه السلسلة . فهناك وظيفة أخرى أساسية ومتمثلة إلى حد ما في النقد الترمي . وأود أن أطرح مناقشتها في هذه الندوة ، وهي إعادة تقييم المسلمات الأدبية السائدة في فترة معينة ، بحيث نواجه لكل مرة من تاريخنا الأدبي عملية بناء لا نركز على ما هو قائم فقط ولكنها تتضمن أيضا إعادة تقييم وتغيير لقيم القيم الأدبية السائدة في لحظة تاريخية معينة ، وهنا لا يبقى النقد في حالة جمود . وأن تصور أن كثيرا من المسلمات التي صيغت في بدايات القرن لم يطرأ عليها تغير جذري حتى الآن . هناك وظيفة أخرى وهي إرساء القيمة الأدبية ، بمعنى أن النقد يخلق المعايير الأدبية التي تساعد القارئ على التدقيق والحكم ومرر الأعمال الحيدة من الرديئة ، ومن ثم تساهم في تقدم أو تطور الحركة الفكرية والحصارية والأدبية للأمة ككل . ومن روافد عملية إرساء القيم أن يخلق النقد تيارا من الأفكار والرؤى الجديدة ، بإقامة حوار مع الثقافات الأخرى . حوار لا يقتصر على التراث الثقافي كما قال الدكتور شكري . ولكنه يمتد إلى الثقافات الإنسانية ، والاتجاهات النقدية المختلفة ،

أريد في الحقيقة أن أعمل على الكفة بسرعة لزملائي ، ولكن ربما كانت هذه النقطة تتطلب إضافة صغيرة من حقوقي . أن يصبح الناقد موحها أو معلما يقول للمبدعين اتجهوا هذا الاتجاه وعليكم أن تكتبوا فيه . هداشيء لم يحط في بالي على الإطلاق ، لأنني لا أتصور أن هذا من طبيعة النقد ، إنما الذي في ذهني هو أن النقد نشاط فكري له استقلاليته ، ولأن له هذه الصفة فهو غير متوقف على الأعمال الإبداعية التي تتحقق فعلا . وعندما يتناول النقد أعمالا إبداعية متحققة فعلا فإنه يتناولها باعتبارها نكبة ، أو مبررا لإعطاء وجهة نظره المستقلة ، التي ليست توجيهية ولا حكمية ، وإنما محاولة نشيد نظرة فنية تكون حرة من نظره إلى الحياة ، وتسم بالاستقلالية عن الأعمال الإبداعية المتحققة بالفعل ودون أن يوجهها

عز الدين اسماعيل

فكره التوجيه والتقييم غير واردة على أي الأحوال ، وإنما كان الهدف من السؤال هو الوظيفة الفعلية لدور الناقد بالنسبة للمبدع ، بمعنى كيف تتحقق الوظيفة بالنسبة للمبدع وعلى أي نحو

شكري عياد

أرى أن الناقد يساعد المبدع على تصور أفضل لمشكلاته الإبداعية . وعندما أقول إن الناقد يساعد المبدع أقف هنا قليلا لأن الناقد ينبغي أن يكون مبدعا ، أو ذلك أفضل في تصوري ، وبخاصة في فترات الانتقال والتغير ، وفي مثل هذه الفترات نجد أجود النقد هو ما يقوم به مبدعون . وفي بعض الوقت لابد أيضا من إضافة أن الخطر الأساسي هنا ليس في أن يكون شخص المبدع هو شخص الناقد ، ولكن عندما يقوم إنسان واحد بالدورين معا فإنه يجب عليه في هذه الحالة أن يتبين جيدا أنه في حالة الإبداع يقوم بوظيفة مختلفة عن تلك التي يقوم بها هو نفسه باعتباره ناقدا ومنظرا . أنا لا يقلص النقد الوظيفتين في شخص واحد ، وإن كنت أحس أن إحداهما يمكن أن ترفض الأخرى ، ولكن لهذا الاجتماع أيضا مخاطره ، وهو أنك ربما وجدت ناقدا يمكن أن يكون عضوا في مبدع . ومبدعا يمكن أن يكون عضوا في إبداعه ، ولكنك تجده في نقده مبدعا وفي إبداعه ناقدا ، فيسند عملية الإبداع والنقد معا . اجتماع الوظيفتين في شخص واحد ليس مهما ، وإنما المهم هو استقلال كل من العملين بحيث يكون لكل منهما دور في بناء حصاري عام

ليس هناك إذن حسية توجيهية . فالناقد إذا قام بوظيفة المبدع فإنه لا يصح لتوجيهات نفسه باعتباره ناقدا ، فكيف يلزم غيره ؟ وإذا كان نشاط الفرد الواحد - وهو يبدع - مستعلا ومبدعا - على الأقل في الظواهر والممارسة المعية - عن نشاطه وهو ناقد ، فكيف نتصور أن يكون الناقد موحها ومسيطرًا على مبدع غيره

والتحارب الإبداعية على اختلاف ألوانها . وهذا التيار الجديد يساعد بدوره على التحريب والمغامرة وفتح آفاق جديدة قد يتطرق إليها الإبداع ، وربما يتقدم على النقد أو يتأخر . هذه قضية أود أيضا أن مناقشها في هذه الدورة . وهناك أيضا نقطة أخرى في هذا المجال وهي وظيفة النقد في عملية تأصيل الفكر العبدى في مرحلة معينة . أعتقد أن ماوشة هذه الوظائف أمر جدير بالاعتبار . ماذا تحقق منها ؟ وماذا لم نحقق ؟ وما المشكلات التي يواجه كل وظيفة من هذه الوظائف ؟

عبد المحسن هادي

الحقيقة أني لا أريد أن أبسط الأمور ، ولكني سأحاول أن أُلخِص إلى بعض التبسيط ، وإذا بدا هذا التبسيط ملبوساً فأرجو ألا تلوموني .
فهذا في الحقيقة هو تحديد إطار المشكلة بشكل أوضح . لقد تناول الدكتور شكرى عياد عدداً من المشاكل على درجة كبيرة من الخطورة والأهمية ، ولكنها تتعلق بدور النقد بصورة عامة ، وأنا أريد أن أتناول طرف الخيط فأخذه لنصل إلى حدود مشكلة المصحح في النقد العربي المعاصر . وأنا أقصّر أن لدينا اتفاقاً على مجموعة من المسلمات إن الأدب والفكر نشاط إنساني يقع في زمان معين وفي مكان معين ، وهذا الشاهد يقرم به شخص لتحقيق غاية معينة في هذا المجتمع ، وهذا يؤدي إلى أن الفكر الإنساني لا يتحرك أصلاً في فراغ في أي مجال من المجالات المعرفية على وجه العموم ، وإنما يتحرك في مواجهة مشكلات ومع
أجل حلها ، أو تعبير آخر ، إن واقعاً أدبياً معيناً في مجتمع معين يواجه مشكلات تنسج حركة المجتمع المستمرة . فإذا كان النقد يكون الواقع الأدبي ، فهو بالضرورة متأثر بالمشاكل المطروحة في هذا الواقع الاجتماعي المعين . وكل إطار يتبع طبيعته النوعية في محاولة حل هذه المشاكل ، والأدب نشاط نوعي خاص ومعقد ، وله مشاكله . ودور النقد أن يتعامل مع النصوص الأدبية . فإذا صححت بعض هذه المسلمات أو أعياها ، فإن مجموعة من المواقف تقرب عليها ، سواء في النظرة إلى مشكلة المصحح في النقد الأدبي المعاصر ، أو إلى دور النقد . فإذا سلمنا بأن هناك واقعاً خاصاً يتحرك في حركة جدلية معينة في هذا المجتمع ، وأن النص الأدبي نوع من الحدوث مع الواقع ، وأن النقد نوع من الحدوث مع النص الأدبي ، نتيجة لهذا كله ينبغي أن يتبع مصحح النقد أساليب حل مشكلات الظاهرة الأدبية في وضع اجتماعي معين . وهذا هو ما نعني
ستطيع أن نرصددها بالنسبة لحركة النقد العربي المعاصر . وهذه الظواهر ليست خاصة بالنقد وحده ، ولكنها يمكن أن تكون كما تصل إلى الأستاذ الدكتور شكرى عياد بالإشارة . وأنا أقصر أن المصحح النقدي ظهر في أوروبا إنما ظهر أصلاً لحل مشاكل واقع اجتماعي معين ، عني أن هناك واقعاً أدبياً معيناً ، لا بد لنا أن نتعامل معه . وهذا المصحح النقدي منه يختلف بالانعكاس عن مصحح العلوم الطبيعية .. فالظواهر الطبيعية ثابتة ومحددة ، ويمكن إعادة التجربة عليها ، أما الظواهر الثقافية والأدبية .. وهي نتاج العلوم الإنسانية .. فهي متحركة وتطور جدلية مستمرة . والناقد الأوروبي يشهد مصحح أدوات هذا المصحح من خلال رؤية للحياة شكلها مرحلة حصارية يعيشها مجتمعه ، ومن ثم يحل مشكلة النص الأدبي في ضوء هذه الرؤية .. والسؤال الأول هنا ، هل المصحح الذي

شبهه الناقد العربي معضل عن مشكلات واقع الأدبي ، و بعد حرق
 من مشكلات الواقع الأدبي والمحصارى المتخصصة ، و بعد حرق
 كان هذا المصحح جزءا من واقع أدبي معين فحجب بتمسك عرصه على واقع
 أدبي آخر - كالأدب العربي - له مشكلاته ، و بعد المصحح ، و بعد
 بواقع أدبي معين ، و برؤية معينة للعالم ، و تمتثل جميع هذه
 يصبح عرصه على الواقع الأدبي العربي صلب ، و كما كان ، و بعد حرق
 والإجراء شيء آخر ، وأنه يمكن أن يستفيد من الإجراء ، و بعد حرق
 المصحح ، و بعد حلال ذلك بكتشف منهج خاص ، و بعد حرق
 الإحاطة عن سائر آخر هل الإجراء جزء من شيء ، و بعد حرق
 ع ، و ما ألاحظه أن هناك صدد من المنهاج حذف عرصه ، و بعد حرق
 يظهر بوصف شديد في الفترة على حياها لأن ، و بعد حرق
 مجتمع استهلاك لا يستهلك ما ينتجه ، و بعد حرق ، و بعد حرق
 وفي نفس الوقت إذا كان العرب ينتج تكنولوجيا متقدمة فإن ما
 على هذا بالضرورة أن يعكس التقدم التكنولوجي على مجال
 السياسي والاقتصادي وحتى الأدبي ، وفي هذه الحالة يجب أن نلاحظ
 موقعها بالغ المخرج ، فالصورة العربية التي ألاحظها الآن هي أن كل ناقد
 يقف عند المدرسة التي درسها وقت أن كان في البعثة مثلا ، ولا يستطيع
 بعد ذلك أن يتعامل مع بقية المناهج ، ليصروا الأكثر حداثة هي
 يتوقف الناقد وتكون لديه رؤية للعالم ، فيحكم في وعي على تراثه ،
 ويحصص في نفس الوقت - ويعني أيضا ، وانطلاقا من أرض ثنية -
 تلك المناهج ، وأن يختار ما يحده أفضل وأكثر ملاءمة لحل مشكلات
 الواقع الأدبي والعمدي كخطوه نحو حل مشكلات المصحح بشكل عام
 هذا نصوري وأرجو أن تتأمل هذه الظاهرة قليلا

عز الدين امجاويل

إن هذا العرج يصعب أمام مسئولية كبيرة . ولكن قبل أن نسعد
لتحمل هذه المسئولية ، لابد أن نرى من السلطات الأولى وهي هل
يكسب أى منافع من المأهج لأوروبية - عندما يصبح معها يلعب
الحقيق - طابعا محليا بشأ نتيجة ظهوره استجابة لمتطلبات واقع أدبي
بعينه في سنة بعينها ؟ أم أنه في اللحظة التي أصبح فيها معها خرج عن
حدود محله . وعلى أنه صالح للتطبيق على أدب بعينه في بيئته بعينه
دوره بعينه ، وأصبح أداة صالحة للاستخدام والتعامل مع أدب
أى عصر لئلا أن نغيب من الشهرة ؟ لانه مادام هذا هو المقصد
وسلما بذلك هذا كتاب رسالة المصحح بعينه
حدود للتمارة الشخصية ، والتحررة الشخصية إلى مستوى ما
يجاوز فيه كل الخصوصيات لكي يصبح قابلا للاستخدام على مستوى
الإساق العام لكل أدب في التاريخ المأمى والخاص والمفتل .
ونصبح المسألة المطروحة في حقته الأمر متعلقه بعدد النسخة المنشورة
الأحيرة التي لابد أن تنجح بالنسبة إلى هذا المصحح الذي نراه أصبح
هذه المأهج في التعامل مع واقع الأدب وهذا لأحيرة نفسه
معصلة . لأننى لابد في البداية أن أحرب هذه المأهج لأرى هل هو
هو أصلاح من الآخر أم أنها تساوى من حيث القيمة . فيقول الأستاذ
يد في هذا ؟

لحقيقة أن، لاسئلة والرؤى المطروحة تلقى حثا شديدا على الإجابة .
نقد أثار الدكتور شكرى عياد مسألة تتعلق بقضية الوعي النقدي بصمة
عامة ، وتتطلب نوعا من الربط بما طرحه الدكتور عبد المحسن ، وهو
لا يرتبط المحرل عند كلنا معونه . وأنا هنا أتناول هذه القضية ليس
باعتبارى متخصصا ، بل كفارسى . وكاتب يتناول القضايا اليومية
وأعتقد أنه ربما تكون هناك فائدة من هذا المطلق الذى قد يوصلنا ليس
إلى مبرج ، ولكن إلى بعض الخطوات على الطريق . أما القضايا
الأخرى المرتبطة باختيار المصباح الملائم لطروضا ، وارتباط المصباح بالقطعة
وما شابهها ، يمكنها لا يمكن طرحها للمناقشة المعالجة ، وإنما تحتاج إلى
دراسات متأنية ومعملة ، يلتزم فيها كل دارس براوية معينة . وأنا
أعتقد أن هناك مشكلة أساسية في ثقتنا تكاد تفصل إلى حد الرص ،
وأحد أعراض هذا الرص الأساسية هو انقضاء ثقافتنا القدرة على
تراكيم .. والخل في نظرى أن بعد النقاد حلا إجرائيا على نحو ما ،
وليس بالضرورة أن يكون الحل مكررا وحذريا لخلق درجة من التراكيم
التي نحتاجها . وهذا ما يجب أن يكون أحد الواجبات الأساسية لمجلة
متخصصه ، مثل «رسول» أحداث هذا التراكيم الذى أعتقد ضرورة
وأعتقد أن مجرد إشغال الرأى العام بالأدب ، واستعمال هذا
الاشغال ، بصرف النظر عن المدارس والمناهج المختلفة ، تمثل دورا
آخر أساسيا يجب أن يتولى به النقد ، وهو ما حاوله نقاد كثيرين ولم يفلحوا
لأدب المعاصر . وقد أثبتت هذه النقطة في ندوة العدد الثاني . وتبقى
الحاسرون على أن المحاولات التى بدلت لم يكتب لها النجاح . وتطلبت
بدون ذرية ، مثل محاولات الدكتور مندور ، وحتى طه حسين . وهناك
أيضا محاولات زكى مبارك في كتابه عن الشريف الرضى ، وفي رأى أنه
من كتب النقد المعاصرة . وأهمية هذه المحاولات في نظرى ليس في أنها
طرحت مناهج ، ولكن لأنها أثارت هذا الاهتمام وجعلت هناك قدرا
من التلاحم الفكرى الذى يمكن أن ينتج عنه شيء في مجال الثقافة .
وفي رأى أن الأسئلة التى تتعلق بتعريف وظائف النقد ، أو علاقة المنهج
بالإجراء في نظرية المعرفة وغيرها من الأسئلة - يمكن التوصل إلى
إجابات جاهرة لها موجودة في أى دائرة معارف . أما ما يتعلق بتطبيق
منهج معين ، وفى المناهج يكون ، وهذه المسألة قد قلت عنها بدورها
وأن أقترح هنا أن نصبح عمله «فصول» مساحة أكبر للمناقشة النقدية
الحرية . بعض لظهر عن قيمة الأعمال التى تتناولها المتابعة . وبذلك
تفتح الطريق أمام أشياء كثيرة . صديقات تفسير وتحليل ورصد ودعوة إلى
مناهج جديدة ... الخ . والمهم هنا أن يوجد هناك كله ، وي طرح على
المساحة بحيث يفتح قدرا من الاهتمام المشترك . وأعتقد أنى لم أخرج في
هذا عما أمده الدكتور عبد المحسن

عبد المحسن بدر

«دمعسى» ، أراك أصبحت جدير المشكلة ، وفى تعليق على مشكلة
عدم الاستمرارية والتراكيم ، فهى في رأى أدق وأخطر المشكلات
والحقيقة أن كل ملحد منها صعب أو كبير لا يحاول أن يتجاوز جهود من
سبقه من الباحثين فحسب ، بل إنه يسقط هذه الجهود كلية باعتبار أن

الحلول التى يطرحها الواقع ومساهمات منفى هذا الواقع ، هي أصلا
ظل للثقافة الأجنبية ، فيحاول أن يأتى هو الآخر بحلول حاحية أكثر
جداعة . وحتى عند مجلة «فصول» الذى أشار إليه الأستاذ الديب بشير
أكثر من مشكلة ترتبط بتطور القضية التى تحدث عنها هو نفسه . فعدد
كثير جدا من الباحثين ، مدفوعين بتصحيح الداد ، يرفضون كل ما قيل
عربيا . والرفض حق بالطبع ، وإنما لابد من بيان الأسباب والإيجابيات
قبل الرفض للبطل . أما المشكلة الثابتة التى تثيرها مجلة «فصول» منذ
صدورها هى أن العدد الأول قد تناول مشكلات لثرت ، ودار
بطيعة الحال حول الثقافة العربية ، وأما العدد الثانى فقد دار أحبه
بطرما حول اتجاهات النقد الأدبى في أمريكا ولكن أين نحن من هذا
كله . كأنما لنا ماضى وليس لنا حاضر ، وبالتالى ليس مستقبل .
وكان مستحسنا لابد أن يستمد من المناهج الأوروبية الحديثة . وهذا يعنى
أنه ليس هناك تواصل أو تراكيم ، فكل من يجزى ، يبدأ بداية جديدة
تماما . وأنا أقول هذا بأمانة . إن مجلة «فصول» حاولت تقييم الواقع
الأدبى العربى المعاصر ، وأنها فشلت في ذلك إلى درجة كبيرة

بدر الديب

أعتقد أن محاولة تقييم الواقع الأدبى للمعاصر مهمة صعبة فعلا ،
ونحتاج أن يشأ صاحب وعى نقدى كما يقول الدكتور شكرى فيحاول
حل هذه المشكلة . والخليفة أن أكثر تواضعا من هذا ، فلا أريد أن
أصل إلى مدرسة أو منهج ، ولكن أريد أن أخلق شيئا فقط . متابعة
جزئية للأعمال التى تصدر ، وهذه قضية ليست بسيطة ، بل ربما في
حكم المعجزات ، ولم نستطع تحقيقها خلال خمسة وعشرين عاما .
للماضية . نحن نقول إننا نعاني أزمة نقد ، وأن أحدا لا يهتم بإنتاج
الأدباء ، وأنا أعتقد أن كل هذه القضايا لا تحل إلا بالممارسة الحرة
أما إذا نشأت حلول القضايا نتيجة هجرية خاصة فنحن جميعا نرحب
وسعد بها . ولكن ما يمكن أن نمشط ونسمى لتحقيقه هو أن نحقق لها
المحو أو المناخ الملائم

عز الدين اسماعيل .

يدو أنكم متفقون في هذا على عنصر أساسى وهو أن مهمة نقد
الآن بالنسبة إلينا هي الانجاء بصمة خاصة إلى متابعة النشاط الإبدعى ،
وهي المهمة التى أشار إليها الدكتور شكرى بتحايل ، باعتبارها ليست
المهمة الوحيدة والأساسية ، ولكنها مهمة مرحلية بالنسبة للنقاد المبدع
الذى لابد أن يتجاوز هذا الدور إلى ما هو إضافة لنجاح المكرمة بصمة
عامة من خلال النقد

مصرى حافظ :

أرى اختلافا كبيرا بين ما يفعله الأستاذ بدر وما طرحه الدكتور عبد
المحسن . فالأستاذ بدر يتصور أن هناك مناهج نقدية نقيه تأتي من
أوروبا ، وتطبق في مصر . والحقيقة أن الناقد يتقل فهمه لهذا المنهج من
خلال ثقافته الخاصة ، ومن خلال رؤيته الخاصة . إذن ليس لدينا
منهج بربوى ، وإنما عندنا فهم مصرى للبيوية وغيرها من المناهج
الحديثة ، بمعنى أن المهم المصرى لا يأتي من فراع ، وإنما يأتي من

عبد المحسن بدر

هناك أكثر من تعليق ، يجب أن نأخذ حذره من قبل محاور
المشكلة ، أو نجد الكلام من أوله إلى آخره ، ولا ، فمن رخص
أي مسج هدى كلام لم نطريبال أحد ، و... كلام مصروح هو هذه
حرك الناقد العربي من موقع ثالث متنوع العنصر بوعي ، في
الوقوف موقفا عدليا من كل المناهج مطروحة ، وأن حذر نفسه ، وهذا
لأنه أن مناخ له حرية الاختيار ، ثانيا ، فإن حذر نفسه ، وهذا
خصوصيته . لم يخل أحد على الإطلاق ، يتفق مع القدر بأنه ما من
مصحح إلا وفيه جانب خاص باعتباره كان حلا لمشاكل واقع معين ،
ولكنه يتجاوز ذلك أيضا ليصبح مبدعا عاما بمعنى من المعاني ، وكل ما
يريد أن يؤكده هنا هو أن جانب الخصوصية هم حد في هذا المحور ،
لأنه نقطة البدء . وهذا ما يجعلنا نأمر ظهور منهج معينة في أوقات
معينة ، إلا إذا اعتبرنا - وهذا اعتبار يحتاج إلى مناقشة ، وقد أثره منذ
النداية - أن كل مسج نقطة متقدمة عن الآخر . وإذا ما اعتبرنا أن كل
مصحح نقطة متقدمة حصاريا عن المسج الآخر ، في على في هذه الحالة لا
أن أحد آخر المناهج . أما إذا لم نعتبر ذلك ، فإن جانب الخصوصية
التي طرحت للمشكلة ينحصر في أولية أهمية كبيرة في هذا المجال ، فالقد في
الفترة الرومانسية مثلا له خصوصية معينة ومتصلة بالمرحلة الحصارية ، لا
في النقد الرومانسي وحسب ، وإنما في مختلف المشاكل التي كانت
مطروحة على الواقع الأوروبي في هذه المرحلة ، والتي بقيت حلولها
طمرت بالانتماء أو الاختلاف نعا لتعاضد كل ماقد في محاور بوعي مختلف
عن المخطات النوعية الأخرى . وإذا فأننا نأمر أن ذلك مادم واقع
متغيرا ، فلا بد أن يستعيد الناقد من الجميع وأن يعرف من الجميع .
وأما الرخص الإبتدائي فهو من موقع الجهل ، أو من موقع من لا
يعرف . ومن جهل شتا عاده ، بينما المطلوب من الناقد أن يعرف وأن
يتحرك من مطلق ثابت . وقد سمعت في الكلام ما خشيت منه في
الحقيقة ، وهو أننا نبدو الآن وكأننا بدأ من الصفر ، وأنا أفترض أن
ليس هناك في الحقيقة بداية من الصفر ، فليس هناك منضج يتوقف في
هذه الدرجة ، أو نموه فيه الحال إلى هذا الحد . ورغم ميل -
كإسناد - إلى عدم الثقة ، إلا أنني أقول : إن هناك حركة مستمرة في كل
محتج من المصنعات ، وأن هذه الحركة مستمرة إلى التقدم . وهذا هو
الرأي الذي أميل إليه محذوما . وإذا نحن الآن بين أمرين ، إما أن
نحرص على قارتنا لتحريك فكره - وهذه عملية في غاية الأهمية - كل ما
هو مطروح - ثم نتركه ليختار . أو أن نطرح عليه الحل الأمثل - في
تصورنا أو في رؤيتنا - لحل مشكلات الواقع الأدبي المطروح ، وبإتقان
ندأ في تكوين المدارس الأدبية وتكوين العملية للترجمة التي ذكرت
في هذه الندوة . ولكن تحريك الفكر مشكلة في حد ذاته ، إذ إن
أحيانا يكون غير قادرين على تحريك عقول الطلبة أو عقول الباحثين .
وأرى هنا أن الخطأ ليس خطأ الطلبة وحدهم ، وإنما هو - إذا سمح لي
الدكتور شكري - خطأ مشترك ، لأن الطالب من الجبثر أن تكون له
تركيبة معينة ، ومن الحائر أيضا أن أطرح عليه للمشاكل التي لا تثير
اهتمامه ، بل من الحائر أيضا ألا يكون لدى الإدراك الكامل للمشاكل
الحقيقية التي يمكن أن تحرك عقله كمقل مفكر ، أو أن الطالب قد

حلال رؤيه كونهما تحدث مدى تتعامل مع هذه المناهج . ومن خلال
تصوره لأحياءنا واقعنا الثقافي ودوره فيه . وهذه الرؤيا لا تكون
معمود عن الأدبولوجيت والتمسبات الإنسانية المختلفة . وهنا يمكن
الخلاف بين الدكتور محسن والأستاذ بدر . فتصوري أن الأستاذ بدر
يطالب بفتح الباب للمتنوعة والحوار بين كل هذه المناهج المختلفة . وتفسير
التكرار العربي في المراحل السابقة . ومحاولات النقد في مجال التطوير حيث
يتسع مجال المتابعات لهذه الروايات كلها ، مما يؤدي إلى خلق نماذج
ومناهج . ومن خلال التزاكم الذي يحدث يحصل في النهاية على نتائج
محددة حيث يسقط مع الوقت ما هو غير قابل للاستمرار . وتنو الأشياء
في يمكن أن تقدم إسهاما حقيقيا ، سواء في تطوير معرفتنا أو
مساعدة المدعين في صقل أدواتهم بحيث يصبحون أعمق فهم للواقع .
وأكثر حساسية في معالجة قصاياه ، وأقدر على الممارسه في مجال السجل
والقصص . ولأسف هناك محالات كثيرة داخل الحياة الأدبية والثقافة
لا تزال تدرج ضمن المحرمات (التابو) مثل قصاياه السياسة والدين
والجنس وغيرها . وهذا عكس الموقف الذي يرفض من على السطح
هذه المداخل لحساب ما يمكن أن نتصوره من أننا بصدد البحث عن
نظرية تخرج من عبدا معمولا عن كل هذا .

شكري هباد :

الحقيقة أن هناك جملة أشياء قبلت ولابد من التعليق عليها
استمرر لنماتشة لما قيل عن لراكم أوافق عليه ، ولقد أشرت إلى
دور التراث على أساس أنها عملية تراكمية تمتد إلى تاريخنا الثقافي كله .
وتتجدد أيضا إلى تاريخ الدم الثقافي باعتباره نراثا ثقافيا مشتركا . وأمر
أبضا قضية المتابعة بدون أي تحفظ ، لأن النقد لا يتم بمعزل عن الممارسة
الإبداعية . ويمكن حريص على أن أبرز الاختلاف أكثر مما أبرز الاتفاق
مع هاتين النقطتين . وهذا الاختلاف قد يمتد إلى معظم ما قاله الدكتور
عبد محسن ، وأبدا فأؤكد أن تمر بمرحلة حصارية معينة تستع ضروره
التقدم - بوعي ، وبما يشبه أن يكون نوعا من القديائية - إلى الانتقال من
كوبنا لأشياء إلى أن يكون شيئا وطبيعي أن كل ما ذكره الأستاذ
الحاصرون من مساعدات على تكوين البيئة الصالحة لأن يوجد ما يسمى
بالإبداع الفعدي أو الوعي النقدي كما فصل الأستاذ بدر - يعد من
المسلطات ، ولكن لابد أن يكون واضحاً ومحددا ومعروفا أننا مطالبون
بالإبداع . إن مشكلتي الأساسية كأستاذ جامعي مختصر هي أن أجعل
الطالب يفكر . وأدعم أننا لا تزال مصارع كي يصرف الطالب الذي
يسبح في شعر النخري مثلا ، من أن يحصر اهتمامه في جميع ما كتب
عن الشاعر ، كي يقتبس غزوة من هنا وغزوة من هناك ، بل لابد أن
يصب اهتمامه الأول على قراءة نصوص البحري .. أي أن يدع فكرا .
وهذه معامرة يوشك الطالب أن يدع إليها دعما وكأنه سيقط في
هاوية . إن التفكير وإعلان الفكر مشكلة حية وحيوية ، وليست في
السماء أو خيالنا . وهي مشكلة - كما بدأت كلامي - في ممارستنا
الحصارية كلها : في ملسنا ومأكلنا وفي كل حياتنا ، ولأن يحدونا انتظام
فيلسوف عظيم ليحل لنا هذه المشكلة . لن يأتي أحد ويعطينا ، بل
يجب أن نمن العملية على نطاق اصحابي وبإسهام من الجميع

يكتشف أيضا - إذا سمحتم لي هذه النهضة - أننا نلعب لعبة هو منفصل عنها تماما ، أو غير مهم بها . ومن هنا تأتي المشكلة التي يطرحها الأستاذ بدر . وهي ضرورة المسعة ، وأنا معه في هذا الموضوع ، موضوع ضرورة متابعة الإنتاج ، لأن هذه هي صلا وسيلة الربط بالمشاكل الموجودة ، وبداية اتخاذ مواقف من هذه المشاكل . ولكني - بعلينا على كلام صبرى - رى أن المسألة هي فعلا أن نقرأ كل المناهج .. ولكن اسؤ - المهم هو من أى موقع نتصل بكل المناهج ؟ .. وما ألاحظه في هذا المجال أن الكثير من يعرضون المناهج يعرضونها - حقيقة - بشكل جيد . فإذا جاء دور التطبيق على نص من النصوص فإن للشيخ يعلت تماما . بل الحقيقة أنهم يقومون بعملية ترقيق غدا المسج بأشياء خارجة عنه . وهكذا في بعض الأحيان يظهر عدم التمثل لهذا المسج . من أين جاء ذلك إذن ؟ .. ورأى أن الناقد هنا لم يعان معاناة حقيقية من خلال قراءة النصوص أو متبعها من أجل أن يخلق للمسج لللائم لحل مشاكل النص ، وإنما جاء بمسج جاهز . ومادام قد جاء بمسج جاهز لم يتأمله ، ولم يتمله . فإنه عند التطبيق يقع في مشكلات عديدة . ولذلك فإن هذه مشكلة مهمة جدا ، لأن مشكلة الإكثار من التطبيقات هي التي سيبرز . بل شئنا أن المسج كروية ؟ أم هو حصة مجرد السير عليه ؟ وهذا ما صبر على - استمرار بوجوب التعديل لجميع المناهج - بل لا في ... مشكلات واقع النصوص الأدبية المتاحة ، صلا نحن متأكد من هذه النصوص ونسبرها . وحل هذه النصوص ونسبرها . صديق الخشب عن مشاكل الواقع الأدبي ، مما يؤدي بالتالى في حاله . و نعتقد أن هذا نمط الحياة الأدبية بصورة أكثر كونهما أردت أن أكون به

بدر الديب

في تصويري أن هناك قصصين يسعى أن يفصل بينهما . بين أن حل مشاكل مسج ومشاكل تطبيق . ومشاكل عقليات أفراد على مستوى الوحدة والرداءة والالتزام وتعمل المسؤولية ، أى بين أن تأخذ موقف لتدريس ، وبين أن تأخذ موقفا آخر تماما وهو موقف الرعاية لشيء يشأ . وقد جاء إحساس المرء بمشكلة المفراكم من أننا جميعا نشعر بأن وراءنا تراثا ، وأن المجتمع يتقدم صلا ، وأقرب شاهد على ذلك ظهور مجلة « نصوص » وهذه حقيقة كبرى

جابر عصفور

لو أدفتم لي في تدخل ، وقد كنت عاهدت نفسي على الصمت ، ولكن حدث قدر من الاستعزاز ولاند من مواهبته باستعزاز آخر . وأنا لا أدري لماذا يجبل لي أن كل ما قل من كلام - مع الاحترام الشديد جدا له - إن دل على شيء فهو يدل على أننا نعالى مشكلة مسج . وسبنا أنا نسمع ، كنت أحسب في ذهني بطريقة حسانية جملة للمعالي المتعددة التي تستخدم بها كلمة مسج في هذا الحوار ... وأظن أنها يمكن أن تأخذ معنى كثير متعددة جدا ، كما لو كنا نتكلم عن مفردة واحدة ومعنى بها أشياء كثيرة جدا ، وأحيانا يبدو أن الخلاف يشأ من أننا نتحدث في انطباع عن نفس الشيء ، ولكننا في حقيقة الأمر نتحدث عن أشياء مختلفة جدا . وهذا بقود إلى قضية أرى أنها مهمة وليسمح لي الأستاذ

بدر أن اختلف معه شئنا ما .. هل المطلوب هو المتابعة ؟ أو عبارة أخرى ، هل المطلوب هو المزيد من التطبيقات على أعمال أدبية ؟ ، أم أن الأول قد آن لأن تحدث وقعة لتأمل النقد في ذاته ؟ بمعنى أن النقد كششاط مستقل - بالصسط كما قال الدكتور شكرى - لاند أن يتوقف فترة ويتحل ذاته ، أو أن يعرف بالضبط وظيفته ؟ وإلى أين يذهب على وجه التحديد ؟ وما علاقته بعناصر كثيرة جدا ؟ . وهذه الوقعة الضرورية هي في حقيقتها وقعة مسجبة بالمعنى الذي أريد أن أستخدمه من حيث أنه يؤصل ذاته ، وهذا كله بقود في الحقيقة إلى طرح مجموعة من المشكلات ، وهي تطرح كلها لأن مشكلة المسج عندما تثار ، فهي لا يمكن أن تثار إلا نتيجة للوعي الحاد بوجود أزمة ، وهي أزمة موجودة على مستويات متعددة جدا . ومن مظاهر هذه الأزمة - ويمكن أن يكون ذلك هو للدخل الصحيح ، أو لظنل إنه أحد المدخلات لمواجهة المشكلة - لماذا أبدا باستمرار بالخوف ؟ . لقد أشار الدكتور شكرى إلى أن الألوان قد آن لأن تنتقل من اللا شيء إلى الشيء ، فكيف يمكن أن يتحقق هذا الانتقال وأنا أبدا من منطق الخوف من الاستيراد ، والخوف من تعدد المناهج ، والخوف من عدم التمثل ، وعدم التكامل بين النظرية والتطبيق ؟ . ولماذا لا نقتراح مدخلا آخر ينطوى على مريد من الثقة بالنفس ؟ . وهذا بقود إلى مظهر آخر من مظاهر هذه الأزمة ، وهو يرتبط بفكرة الخوف . ألا يعنى البدء بالخوف أنى مارلت أثر لغة البولويج في النقد الأدبي ، ولا أثر لغة الحوار ؟ . وهذا بقود إلى شيء آخر ، ولعله مظهر هذه الأزمة - ألا يجوز أننا نعالى النقد لمعنى أنه مجرد تحليل لشيء ؟ ! وهل إذا أردنا أن نتجاوز هذه الأزمة بالوعي النقدي الذي تفصل وأشار إليه الدكتور عبد المحسن بدر ، فكيف يمكن أن يتم هذا الوعي النقدي ؟ هل يتم بطريقة جبرية كما أشار الأستاذ بدر ؟ . وأنا أحشى من كلمة الجبرية هذه ، لأنها قد تعنى التركيز على جناح واحد وهو جناح التطبيق ، وأحشى منها أيضا لأنها قد تؤدي إلى إصابة الناقد بما يمكن أن نسميه « مرض التحولات » بمعنى أن يتبدل الناقد مع كل كتاب جديد يقرؤه ، أو مع كل فكرة طارئة ، دون أن يكون هذا ان قد صادرا في كل الأحوال عن نظام محدد يحكم سلوكه وتصرفاته . كل هذه الأشياء - وأنا أقولها بشكل صريح جدا - أحدها من الكلام الذى قيل ، وهذا الكلام يضحنا في الحقيقة في لب المشكلة ، لأنه ليس إلا تجليات متعددة للمشكلة نفسها ، وهي أننا فعلا نعالى من أزمة مسج ، وأنه يبدو - وأنشعل هنا ماسبق أن قاله الدكتور شكرى - أن هبنا أن نتوقف لتأمل ما فعل . والثوق هنا ليس من قبيل الاعتراض ، وري من قبيل ما قاله الشاعر العربي القديم : « سأطلب بعد الدار عنكم لضريرا ، أى حلى أن أتأمل ماذا فعل ، حتى يكون ما أصعب مساهما وأنا هنا في الحقيقة لا أفعل أكثر من استعزاز آخر لإثارة الحوار ، وللصرب في صلب المشكلة .

شكرى عباد :

الحقيقة أن استعزاز الدكتور جابر برغم ما فيه من مكر شديد - وكأنه يحشى أن تبدأ المناقشة وبذلك تنتهى ، وهو يريد لها أن تستمر - لا بدفعي لأكثر من القول بأن كلمة منهج التي بدأ بها ، هو نفسه لم

يحدده . ونحن بطبيعة الحال رفضنا تماماً أن يكون موضوع هذه الندوة الحديث عما يسمى المنهج العلمي والمنهج الاجتماعي والمنهج السيوي الخ . رفضنا هذا . وهذا المظهر - بالرغم من تمسكي أحياناً من خلال هذه الندوة - ليس مظهر أزمة وإنما هو مظهر بداية تجاوز الأزمة ، بمعنى أننا استطعنا بهذه الشجاعة - ونحن ستة نحن يشتغلون بالنقد - أن نطرح هذه المشكلة وراء ظهورنا ، برغم أنها - مع احتزامنا الشديد للأجيال السابقة لنا - كانت تشغل معظم اهتمامهم ، وهذا مظهر مهم لبداية تجاوز هذه الأزمة ، بمعنى أن كلمة مسج التي دار حولها الآن كل هذا الحديث هي الطريق كما قال بدر ، أو هي أيضاً - بشيء من التوسع - نظرة إلى الحياة ، لأن المسج يمكن أن قلب النظرة إلى الحياة . ومرة لأشياء التي لم نقل صراحة ، ويصح أن نحدد أيضاً - كما حددت كلمة مسج - رباط المتابعة الجزئية بالوعي النقدي أو بالأسئلة النقدية أو منها ما شئت ، فالمتابعة الجزئية لا يمكن أن تكون مثمرة بدون هذا الوعي النقدي . كما أن المسج أيضاً - وهو لب الوعي النقدي كما قلنا ، بل لب النظرة إلى الحياة - لا يتكون إلا من خلال الممارسة الجزئية ، وبقيت مهمة أخرى أحب أن أضيقها بشيء من الإنصاف ، وهي أني نحن قالو الآن بأن هذه الندوة يجب ألا تدور حول متابعة ما هو موجود ، وهذا الأمر يبدو ميتاً ، ويبدو أن هذا القول يمارس لما اقترحه الأستاذ بدر ، ولكني ما زلت مصراً عليه الآن . لماذا ؟ لأن معظم ما يوجد هو من قبيل الأخذ السطحي ، وليس من قبيل الفكر النقدي الخلاق ، سواء كان في تطبيقات جزئية أو في مناقشات نظرية وبناء على ذلك ، ولأن الموقف في نظري - الموقف الحضاري - لا النقدي فقط - موقف جاد جداً وفاضل ، فإني لا أريد أن تنتظر حتى المتابعة ، بالرغم من اعترافي بقيمتها ، لأنها لا يمكن أن تكون متابعة مثمرة وجيدة إلا بالوعي النقدي ، بل إن المتابعة تقتضي أيضاً أن تنق من الأصل أشياء لا ينبغي أن تدخل . وما أكثر السعافات التي تصدر من المطابع ، وتناقش في مدرجات الجامعة من رسائل ماجستير ودكتوراه . وجزء من المتابعة ألا يوجد الشيء الذي لا يستحق أن يتابع . وهذا يقتضي وجود القيمة النقدية من الأصل ، ولذلك قلت : حتى المتابعة ينبغي أن تضع فوقها أيضاً الوعي النقدي واستقلالية النقد . وفي النهاية يمكن أن أكون بعد استقرار جدار قد التفتت معه .

بدر الديب

أنتصرون أننا عندما بدأنا باستعداد الحديث عن المناهج كان من ضمن هذه الأدوار المقررة للنقد ما يسمى النقد النظري وهذا النوع من النقد جزء أساسي من الكلام الذي قاله الدكتور شكري . والكلام الذي قاله الدكتور جابر بأي معنى من المعاني . واعتقد أن هذا يدخل في الفلسفة . وأنتصرون بوضع أن ليس فينا من جاف من المنهج . لأنني اعتقد أن الممارسة للقراءة تنمي الخوف ، وأن المشكلة ليست مشكلة حروف ، وإنما المشكلة هي أننا نترك شيئاً ، ونظن نقول : إن هناك مشاكل قائمه ، على الرغم من أن مسبب المشاكل هو الشيء الذي تركناه ، أي أننا نقول : إن هناك أزمة نقد ، ونقول إن مشكلة الأدب عندنا أنه يستعير من الخارج كيف يظهر ذلك إلا من خلال

التطبيق ؟ وكيف يظهر ذلك إلا إذا تناوب أدبا يكتب رواية بعد أن يكون قد قرأ ترجمة محكمة مرصعة لروب حرييه . ويريد أن يكتب روايته مثلها . وعبر أن أقول هذا الكلام وأنت وأوصحه . إن ما حب أن يناوشه هو أنه ليس هناك قصد كاف في هذا صعيص أو سحيف أو عظيم . ونظراً لعدم وجود هذا التصدي فإن الأشياء تنتب ولا يتركهم كذلك نحن سنسأل أحياناً أن يفكر تفكير نظري . ولكن أسف . فإن هذا التفكير لا يكون في الحقيقة نظرياً بمعنى العلمي . وليس هناك بعد تفكير نظري عندنا . بمعنى أنه لم يعد لنا هذا التفكير بصرى حتى الآن وإنما الذي حدث عندنا هو نقل الأفكار من لغة إلى لغة لا يستخدمه كلاماً راحاً جداً . وهذا عصيب ولا يمكن أخذه . ولكن عندما نقول هذا الكلام في هذا التطبيق سيظهر هذا كله ، سيظهر الخراب النظري لديك أو تفكيرك أو رؤيتك للعالم التي تستخدمها . هل هناك أحد دون أية ٢ حتى الصلاح أيضاً له رؤيه . ولكن فهم هو أن تصابع في وصوب وأن حقل . إن القضية هنا هي كيف يطق النظر . وكيف يفهم ؟ وأذكر أن ليبر الذي أخرج عنه Scrutiny ، كتاب مشهور . وهو كتاب طريف جداً . فقد جاء بعدد من أسفاد . وأعني كلامهم فصيحة ، وطلب منهم بقدها ، ثم جمع هذه القصائد في هذا الكتاب . وما أود قوله هو أن خلق التيار يبدأ من الحرف ، من عملية التطبيق

عبد المحسن بدر

ليس هناك كلام يمكن القول عنه إنه استغزاري في هذا الموقف . وإنما يجيل لي أن المثقف العربي جزء من الأزمة هنا ، هذا برغم أن ، بعينه من ظروف حصارية معينة يشكل بالنسبة له أزمة مدحة لابد أن يفصح عنها ، وامتناعه عن ذلك هو ما يسميه الدكتور جابر - في تعليقه - بالخوف . والواقع . ليس هناك خوف ، وإنما هناك إحساس بأزمة حصارية ، وانجراف في اتجاه معين بصورة أريد لما يسمى . وهذا الانجراف يكاد يصل إلى حد الجدور ، وكل ما في الأمر هو أن لا يريد الاستسلام لهذه الموجة ، وإنما ينبغي على المثقف الواعي أن يوجه أنظاره إلى ما يجب أن توجه إليه الحركة الحصارية هذا المجتمع ، دون أن يقع ضللاً في الانجراف أو في التقليد الأعمى . وأود أن أؤكد أن هذا القول لا يجعل دعوة إلى الانعلاق ، بل على العكس ، فيه دعوة إلى مزيد من الثقة بالنفس ، لأن من يقول ذلك لابد أن يشعر بأن في واقعه ما يمكن معالاً أن يبدأ منه حركة حصارية معينة ، نخلص النقد من المصائب التي يراحمها المثقف والمفكر في الحقيقة إن هناك مستويات للنقد أيضاً ، إذ النقد كسائط - له مستويات - مستوى الحرف ، مستوى المنهج ، مستوى التعاديه . ومستوى المنهج التخصصي . ومستوى أخيرة مؤسسية ونحن نسب الأزمة الثقافية عندما نصطع أحياناً - بل عندنا نفس مضطرب - لأن ملعب الأدوار جميعاً أو حاول أن نجد صيغة للجمع بين هذه الأدوار جميعاً وحتى نحصل من هذا - وهو عصب شديد جداً - أقول نفسي حسناً . فلأصرب في اتجاه ما ونكتفي أحسن إذا صرنا في اتجاه ما بشكل جاد ومؤصل . هذا يؤدي ذلك إلى صرنا عن مختلف

المستويات في اتجاهات أخرى . ولذلك فإن أحاول فهم الإمكان أن
أجد نوعية من هذه النوعيات وأؤصل فيها

وأما نقد أدبي يرميه الأستاذ بدر لحل المشكلة فهو في تصويري
أن يكون موصلا على الأقل ، سواء على المستوى النظري أو المسوي
التصنيقي . ونعتبر آخر - أن يفهم بعض ما يقوله البعض الآخر ، أو أن
يفهم الكتاب المدعون ماذا يريد أن يقول ، وهذا جزء من الواجب في
مختلف مستويات النقد . وتدور في أحيان مناطق معينة أريد أن أؤصل
فيها حديثي . وأن أقول أن تؤصل لي معه ما المطلقات النظرية للنقد حديثه
مع النقد بعض نصيب ، ولكن بشرط أن يكون هذه اللغة موصلة
بأصروده . وما أقول تأمنة . إن الكتب من مقالات بحلة حصول لم
تستطع أن تصل إلى . وإذا لم يصح هذه الحقبة أن تصني بشكل
كامل . فمن باب أولى أن يؤدي ذلك إلى أمر من أنها لن تصل إلى عدد
كبير جد من النقد . ومن باب آخر ، أتصور أنها لن تصل إلى الكتاب
ببذع أدبي لا يرفعهم أنه محقق هذه الطريقة . وعندى إحساس
بعض أن صدور لغة هذه الصورة سيخلق باب الحوار . فيصبح كل
عدد حوار بين اتجاهات مناهج مختلفة . ولكن لن يكون هناك الحوار
المستمر لماذا ؟ لأن الحوار مستمر معه استمرار مائة قضية معيه
في أعداد متعاقبة . ومجلات المتخصصة تناور كل منها فرعاً معيناً من
الإبداع أو من مجالات النقد . ولكن عندما أتى لأناقش مشكلة في
مجالات النقدية المصروحة في هذه الحقبة أجد أنها تعد الطريق إلى الحوار
الذي يدعو إليه سيكون داخل كل عدد على حدة ، بشكل غير مباشر
في حين أن الحوار المباشر الذي هو حديثي بأن يؤصل للناهج سيصبح
منقطع نصبة في الأعداد المختلفة وبالتالي لا يكون هناك استمرار
نقصية معينة في أعداد مختلفة حكم الطابع النوعي للأعداد . وهذا يعود
بنا من جديد إلى مشكلة الشيعة والتصنيقي . ونحن نريد معلا متابعة على
مختلف المستويات . وهذا جزء من أزمة . ومن يستطيع أن يقوم بهذا
دور الجديد بلناقد ، وهو دور المتابعة ودور التأسيس في نفس الوقت ،
فإن يدعو الله أن يعيه عييه . ولكن في نفس الوقت سيقع من بعض
النقد أن يكون لهم دور معين على مستوى معين إذا ما كانت إمكانياتهم
لا تسمح لهم بكل هذه المتابعات . وهذا ما أردت أن أقوله

بدر الدين

أريد الحديث عن الحقبة . . وإن كان ذلك خارجاً عن
موضوع ممكن ؟

عز الدين سماحيل

في الحقيقة ، لا أريد للمحنة أن تسلب منا الموضوع ، وإن كنا
لا نجد حرجاً في نشر هذه الآراء ، إلا ما كان منها من قبيل المادح
لخافس .

بدر الدين

ولماذا . إن هذا نقد ومذمة المجلة ولا بأس بذلك على أي
حال أود أن أعرف ما أريد ، ومنه الحزبه - بعد - فيما تفعل . في

الحقيقة أعتقد أن الكلام الذي قاله الدكتور عبد محسن من أن الحقبة
ليس فيها حوار - كلام لا يوافق عليه . وما أعتقد أن - را - ساني
والحقبة جديدة والحوار أب لا محالة . أما القول بأن جزءاً كبير من
المقالات الموجودة غير موصول فهذا صحيح . ولكن ذلك جزء من
طبيعة اللحظة والمزج الذي يحدث عنه . فهذا ليس معقداً شيئاً ما
ويحتاج إلى قدر أكبر من المعرفة النصريه . وهذا سيأتي . وليس هناك
حرج في ذلك . وما أعتقد هو أننا كل تخصصنا بهذا القدر . سمع
ذلك ما يكون هناك حوار فيما بعد . لأنك تمكن أن تقول هذا الكلام
ويسير في الحقبة . ويمكن أن تقول إن هذا العدد من الحقبة جيد جداً ، أو
أن هذا المقال هو خت أو أن هناك أشياء أختلف بشأنها في ترجمة
وهذا باب أنا شخصياً بهذا . هناك أشياء لا أرضى عن ترجمتها .
وأخرى صبح فيها المعنى من بعض الحمل . وأخرى أصبحت حدة بالمثل
المن وضعها . وأسألة أنا تدخل مشكلة لم يفرح عرب قبل ذلك
قدما يصل ٢

عز الدين سماحيل

في كلمة أيضاً عن نقطة مهمة بالنسبة لموضوعنا لأصل ، وهي أن
دور النقد الرائد هو أن يطرح فكرة يكون دوق لدى القارئ . ومن
الملحوظ بوضوح أنا بعض بالنسبة بلندج الأدبي والتمكري بصفة عامة
حالة تمكك وثبات مطلق في مستويات اثنين ومستويات التقدير
والفهم ، إلى حد أننا لا نكاد نلتقي عند حد أدنى من التقدير للأشياء .
وهذا التقدير للأشياء هو طبيعة النقد بلاشك بمعناه العام . بالنسبة
للأدب . كيف يمكن أن يقوم يقوم النقد بكل أدبي يساعد على خلق
حد أدنى من الالتقاء عند ما هو مقبول ، وله وزن وقمة ، ورفض
ما ليس كذلك . هناك حقاً أشياء كثيرة جداً - أشير إليها الدكتور
شكري - لا يسعى أن تدخل أصلاً في باب التقدير ، وهذه الأشياء
مطرودة وتطرح على الناس ، وتلقى قلداً من العناية بشكل أو بآخر .
وبدور فرصة ، ويظن مع معنى الوقت والإلحاح عليها أن هكذا تكون
الأشياء . هذا ما نستطيع أن نقوله ، هذا ما تنتج ، هذا ما يبدعه ،
وتتفاوت بعد ذلك النظرة إلى هذا الشيء تفاوتاً باهظاً للغاية ، بدرجة
أنها قد تكون من وجهة نظر بعض الناس مرفوضة أصلاً . ومن هنا
تسائل - هل من وظيفة النقد أن يحق بطريقة غير مباشرة نوعاً من
الالتقاء عند حد أدنى من المعقوبة Common Sense ، يصطد هذا
التفاوت الباهظ بين نظرتنا للأشياء ، وتقديرنا لها أو حتى بالنسبة للأشياء
عموماً وللأدب خصوصاً - كيف يستطيع النقد أن يؤدي وظيفته هذه
الآن ؟ . وهذا يعود بنا إلى الوضع الحضاري العام ، وهو أن تكون هناك
أرضية مشتركة ، أو حد أدنى من الالتقاء والتقاءهم التفاضلي عند هذا
الحد . وإذا ما اختلف الناس بعد ذلك فهو الخلاف أو الاختلاف المتشر
الحيد . فهل هناك وسيلة أو وسائل لصسط معايير تصنع مع معنى الوقت
مسلماً بها ؟ . وما هذه الوسائل ؟ . وهل هذه وظيفة النقد ؟ أو هل
يستطيع النقد أن يسهم في هذه الوظيفة من جانبه بوصفه موصلاً بلقيم
ومرسماً لبعض المعايير والمعايير وما إلى ذلك . سوء كان ذلك من
خلال الممارسة العملية أو من خلال التنظير أو الفكر ، نظري الصرف ؟

هناك مشكلتان : مشكلة التراكم ، ومشكلة إرساء القيمة الأدبية وحققها .. لماذا لم ترمس قيمة أدبية إلى حد ما ، بحيث تصح جزءا من المسلمات المكررة ؟ . لماذا لا نحاول في الحقيقة أن نشعر من خلال المناقشة بأن ثمة درجة من التراكم ، وأن هذا التراكم الموجود هو ما جعلت ننتج بعض الأشياء أصلا خارج المناقشة ؟ هناك أيضا درجة من التراكم وهي التي عبر عنها الدكتور شكرى عياد بأن هناك أصلا أشياء بطبع وأعمالا لا تثير السؤال حولها ، أو أن تناولها غير مطروح . وهذا يختلف عما قاله الدكتور عز الدين من أن هناك أشياء تتحول إلى مع بالإنحسار حينها . ولكن في الحقيقة هي قيمة رائعة ، ولن تصمد مع الزمن ، ولن تعيش لديه حيلة عندما يحسب لإعادته الفر الدائم . وهذا الفر الدائم من المفروض أن يقوم به العمل لإعادة النظر في القيم الأدبية والمسلمات الموجودة . ولكن هذا لا يحدث ، وإنما القائم في الواقع الأدبي والنقدى هو بعض المسلمات ، مثل القول بأن أهم كاتب مسرحى فى مصر أو فى العالم العربى هو توفيق الحكيم ، فى حين أن هذه المسلمة لم تمحص تمحيصا دقيقا لمعرفة حقا هل هو أهم كاتب أم لا . ويتبع آخر ، ليس هناك موقف نقدى من هذه المسلمة ، أو عمل يحاول معالجة هذه المسلمة ربما للوصول إلى إثباتها فى النهاية . وكذلك القول بأن أفضل روائى هو نجيب محفوظ ، وهذا قول لم يخضع للتدقيق . كل هذه المسلمات الموجودة ، من المفروض أن كل جيل نقدى لا يستطيع أن يقوم بطرحها للمناقشة من جديد . وبذلك يكون التراكم تراكما حقيقيا وحلولا

والحقيقة أن هذه المسلمات الموجودة معوقة لحركة الإبداع ، ومعوقة لحركة التقدم ، وهي تؤدي إلى إرساء قيمة أدبية تتمثل فى أنه لكن تصل إلى قمة الأدب العربى ينبغي أن تكتب كتجيب محفوظ ، أو لكن تصل إلى قمة العمل النقدى يلزم أن تكتب مثل فلان ، أو إلى قمة المسرح أن تكتب مثل فلان ، وهذا خطأ تماما ، وربما يؤدي إلى قتل الطريق فى وجه الإبداع . والمشكلة أن هذه المسلمات تظل تتردد وتظل تتعامل معها دون أى تمحيص ، فتؤثر تأثيرا كبيرا جدا على خلق للتيارات الأدبية فى الإبداع الأدبى ، وتؤثر على الكتاب الذين هم كتاب المستقبل ، الذين يرون الطريقة للكتابة هي أن يكتبوا مثل هذا أو ذاك ، وأن هذا هو الهدف الذى يجب أن يصلوا إليه ، فى حين أنه لو وجد هذا الفكر النقدى الذى يتقدم نفسه باستمرار ، والذى يمحس المسلمات الأدبية للطروحة باستمرار ، فإن القدرة على الإبداع سوف تكون أكبر . إن المبدع الجديد لا ينشأ إلا فى حركة عينا قنر كبير جدا من التجريب والمغامرة والقدرة على النقد ، فيجعل الناقد - من ثم - ينظر إلى عمله بشكل نقدى . وهذا يذكرنا بما قاله الدكتور شكرى من أنه حتى فى البحث الحامسى لا يحدث هذا الموقف النقدى . والمشكلة هي أن يقرأ لباحث ثم يرتفع فوق هذا المحصول الذى قرأه ، وكل الأشياء التى جمعها ، ثم يخرج برؤية . وفى الإبداع يحدث نفس الشيء : أى يعرف أبداع أن هذا المطروح أمامه ليس أفضل ما كان ، أو هو ليس أفضل ما يمكن أن يكون ، وبالتالي تكون لديه القدرة على المغامرة ،



تصح لمامه الأبواب ، وراءه شأنه أن حدود لأدب نفسه . وأن يتعدى النقدا أيضا ، ويعمل إلى أن يصير إلى حد حرة كبير من الممارسة وجره أكبر منه يتعلق بالنقد فى مشكلته . كما وعلى تصور أو عرضيه بأن أشياء كثيرة قد تم كتاب فى العشرات والثلاثينات والأربعينات بعد أكثر نقدا مما يكتب

الآن . وأبصا لماذا تدور القيم العقلية الأساسية في الفكر النقدي تقريبا في حلقة ممرعة ؟ ولماذا يحارب طه حسين مع المعركة تقريبا التي حاربها الطهطاوي ؟ ولماذا كثر مندور تقريبا بنفس المعركة ؟ ألم نحاول نحن في هذا الجدل أن نرسي نفس القيم التي حاربها طه حسين وهو حرم من أجلها ؟ لقد كان المفروض اليوم أن نكون هذه القيم قد استغرت في شكل مسلمات لماذا لا تحدث عملية Institutionalization تسمى لبناء هرقها ؟

بسر الديب .

لاشك أن هذا هو دور النقد بالطبع ، أن يرسى ، وأن يجمع ، وأن يوحد القيم . إن تصوري أيضا أنا يجب أن ينظر إلى المسألة نظرة فيها قدر من الحرية مرة أخرى ، لأن هذه المشكلة ليست بدعا فيها ، ولست وحدنا الذين نؤمن بها مثل هذه الأمة ، أزمة الاحياء إلى نقد نظري ، وبلى قيم مدرسة . واعتقد أنه ليس هناك تفكير نقدي قام إلا بأشهر بأزمة نقدية . وحسباً شئت ، أذكر أي اسم نجد أن وراءه أزمة ، سواء كان مرتبطا ارتباطا مباشرا بالتحليلية deductionism مثل أربولد أو غيره حتى المعاصرين . أو فيا قبل ذلك . وأنا أتصور أن لدينا مجموعة من القضايا نتركها . نحن مثلا نقول إن هناك مصادر حسنة في النقد . هذه المصادر يجب أن تترجم وأن تخرج ، ومن يتردد الأخذ منها فليفعل ، ومن لم يرد فلا صبر . ولا سمي أن يكون هناك حروب هذه ناحية ، والأخرى أنه ليس هناك وعي حقيقي بالجهد الكبير الذي تقوم به الجامعات وأساتذتها ، سواء كانت هذه الأعمال جيدة أو رديئة . ولدي يحدث أن هذه الأعمال تموت لأنها لا تجد منه شيئا . وإن اعتقد أنه ما من أحد - منذ سنوات طويلة - لم يحاول القول بأن هناك نظرية نقدية عربية ، وأنها متطورة ، وأن لها مدارس . أنتم تقولون لنا هذا الكلام باستمرار ، ولكنه ليس في أيدينا ، وليس موجودا باستمرار في وعي القارئ العادي ولا أقول المتخصص . وأرى أنه يجب أن يكون موجودا ، وإلا كيف مصدر أحكاما ، وأنا أتصور أن هذه إجراءات جزئية ليس فيها تفرقة بين التفكير النظري ، وبين هذا المهبج أو دالك يست هذه هي القضية . هذه التعرف بين المناهج ، وبين النظرى والتطبيق مشكلة يراحتها الناقد نفسه ، أو يواجها الذي يفقد حركة معينة ، فهذا شأن وسوف يحكم عليه نعالها ، وإعنا الباقى يجب أن نتاح به فرصة للظهور

عز الدين اسماعيل .

يمكن أن يفهم من هذا أيضا أن المهمة الملحة للناقد العربي اليوم ، هي خلق نوع من التماسك ، على الأقل بالسبب لتأنيج الحفلة الحديثة باعتبارها وحدة ثقافية وحضارية متصلة الأحرار والخلفاء وإذا كان كل واحد من هذين طهروا على خريطة النقد الأدبي منذ مائة عام إلى اليوم ، يصنع بنفسه خريطة فيها من الخيالات ما فيها ، ومن غير الخيالات كذلك ، فإن فكرة إعادة ربط الخيوط بين المخرقات تؤدي إلى أن طريقة من الطرق التي يمكن أن تكون مطالبها الآن هي أن ننشئ

الخوار أولا بين هذه الحروب المختلفة لتصبح منها أرضا واحدة ، وهذه ناحية ، أما الأخرى - وقد أشار إليها الدكتور صبرى - فهي إعادة تقييم النتائج الذي تم في هذه الحقبة ، ورسب معاهيم ظلت تتداول جيلا بعد جيل ، على أنها منتية ، وأنها حقائق ثابتة . وفكرة إعادة النظر هذه ، يمكن أن توصلنا إلى تقييم أشمل وأعم ، نوضح فيه أيضا هذه الجور المفرقة في حيرها وفي مكانها الصحيح . ونقدر ما ، لا أدري مدى إمكان تحقيقه ، يمكن تلمس حيوط متصلة في نحوها واحترادها بشكل ما . وهذا من شأنه أن يشكل نسيجاً واحداً مطروحا على الفكر ، بمعنى أنه لا يظل عائيا نرجع إليه عندما نريد معرفته ، وإنما يجب أن يكون ظاهرا تراء ونعرفه في نسيج متصل ، ويصبح كل من على الخريطة له دوره المحدد والمعروف ، وظلة المتصل بأي ظل ، وهنا تتضح الصورة . وفي وقتنا الراهن يمكن للنقد أن يمارس هذه المهمة - كوظيفة ملحة - بأن يعود إلى النتائج التي حدثت ، وإلى مجموعة الأحكام والأفكار والتصورات .

شكري عياد :

هذا ما يسمى بالـ Metacriticism ، أى النقد الذى يتناول النقد ، وهذه تعد مهمة صلا

عز الدين اسماعيل :

يتناول النقد الذى تم

شكري عياد

بالطبع

صبرى حافظ :

بالضبط . وأحب أن أعود مرة أخرى إلى موضوع السؤال : لماذا لا يكون هناك Institutionalization للقيم النقدية التي وجدت . هناك تراث نقدي طويل جدا من أيام الطهطاوي حتى الآن ، وهناك تراث عقل وفكري وقيم عقلية مهمة جدا أرسيت . لماذا لا نزال نحارب مرة أخرى من أجل أن نرسيا الآن ؟ ولماذا لم تكن هناك - من قبل - عملية الإرساء المؤسسة ؟ وهل يمكن للمتابعة أن تعيش في فراغ ؟ في تصوري أن عتسما قد حدث فيه شيء غريب جدا ، وهو أن الفرد استبدل بالمؤسسة ، فأصبح كل واحد وقد تحول إلى قيمة أدبية أو قيمة فكرية يحدث لها نوع من التركيز في الذات صخيم جدا . وهذا يؤدي به في النهاية إلى أن يتدهور نقديا .

شكري عياد :

أنت تعود إلى أنماط حصارية هي في الحقيقة أوسع بكثير مما تخمنه هذه الدوة .

جابر عصفور

هل يمكن الفصل بين السؤال الذي يطرحه الدكتور صبرى على المستوى النقدي والأنماط الحصارية ؟

صوری - صاف

اشكته ، ليست قضية جد . ولكن هناك شيئاً ينقص ، وهو ما يسمى بـ « ربيع الأفكار » . أي أن مجرد التاريخ الثقال في حد ذاته غير قائم . ليس بسعة للمعاصر الحديث فقط ، وإنما لكل الأدب العربي . وإن كنت عندما أتلمس الخرجان ، أو غيره ، أجد أنهم عراء عني . وهذا لا يصح . بل يجب أن يكون هؤلاء قائمين في وعيهم بها كما رأيت فيهم . وهذه مشكلة تاريخ . وأنا أعتقد أنها مرتبطة بشيء كثير مرتبطة بسبب الأمية الموجودة عندنا . ومرتبطة بسبب التعليم ، ومرتبطة بدور الجامعات ومرتبطة بدور الكتب والثقافة .

شکری هیاد

وأنا أقول إنها مربوطة بضعف اختلق . ولكي تكون قادرا : حقا على
أمر تناول هؤلاء بالحديث ، لابد ان تكون قادرا على النظر إليهم وأن
تدري أيك منهم . وما دمت لا تستطيع أن تقرر بمحرك أنت . سيكون
ما تكتبه عنهم مجرد كلام غير ذي جدوى . ونحن مارلينا نكتب كلاما لا
جدوى منه حتى الآن لأننا نحاف . وليس معنى هذا أن أنكر التراث
الحديث والتفكير كما قلنا ، وإنما أقول إن التسميات أو القديسات الخلاقية
في حقيقة الأمر محدودة ، وأما مفردى ونفلة ، ومازال كذلك مع
كل الاحترام لما نتم .

جہاں عصفور

وبما كان هذا من الذكاء. فاشكرى بعض اقرباء سزال المذكور عبد
 هس بأنا متلدون ومفلة .

عيد الحسين بامر

أريد في الحقيقة أن أرجع للسائلة التي أثارها الدكتور عز . هل
منك إمكانية خلق دوق عام أو إيجاد حد أدنى من الالتقاء ؟ . المواضع
أن هناك ما يترصنا في هذا المجال .. ودعونا نصرب في الجدور بقدر
ما . جميع الدول الشبيهة بنا . ومن بينها الدول العربية - بطبي الإعلام
فيها على الثقافة . والمروص أن الثقافة في أي دولة أمر استراتيجي . بينما
الإعلام تكتبيكي ومتغير يومي . وسنرا لعبة الإعلام والحاجة إليه في كل
هذه سماع . فإن الثقافة محص له . متميز بالثاني تكتبكي على المستوى
بعدم بصر لثمة للإعلام . ولتوقف السككية المعية على الصعيد
المواقفي

ولناقل الذي يريد أن يحمل مسئولية كاملة في هذا الخبر . إما
يحمل عبثاً ثقلاً ، لأن الصعيد العام لا يساعد ، بل إن الظروف العامة
تعوقه ، كثيراً تعوقه . ومن هنا يساعد أنواعه ، أو جسده ، أو
من يريد أن يحمل مسئولية كاملة . إذا كان ملتزماً ومثولاً . عليه أن
يساعد نفسه . ولكن يساعد نفسه بأي معنى ؟ أولاً : ألا يكون متناحراً
مع نفسه . وهذه تعود بنا إلى رؤية للعالم ، وأن تكون ثقافته
مكاملة ، بمعنى أن الأرضية التي يتحرك عليها . مثلاً في المجال السياسي
رؤى نظريته الاقتصادية ، وفي نظريته العلمية والأدبية ، أما كانت هذه

هو المذنب الجماعة

الطوره يجب أن تشكل كلاً متكاملًا ومن هنا ينشأ موقف معين ثابت . ولا أعني بالثبات الجمود ، وإنما أعني بكونه في موقف مبدئي خاص مع التنوع والتعقيب إلى آخر كل هذه الأمور . مما يجب أن لا نست -
 بكون متسا مع نفسه في توصيل هذه الرؤية من خلال ما سار به معجمه
 الإبداعية ، وبوصيلها بأكثر قدر ممكن من الوضوح ، ومن هذا الوضوح
 يبدأ المواقف العديدة في التطور ، وتكون هذه المواقف المتعددة صالحة
 أيضا ، لذلك يتطور موقف حضاري معين من رؤية عامة ، وهذا ما سار به
 الناس يجهلون بعضهم البعض ، فمعرف كل واحد موضع وآخر ، ومن
 ثم يكون أقدر على التفهم والحوار والتعامل معه في نفس المواقف
 ونصوري أن هذا هو الطريق إلى تكوين الحود للأديب . في رأيي أن
 تحضر حد أدنى في الواقع الثقافي الذي يعيشه

هذه رغبة بالنسبة للمستعمل . وأما بالنسبة لما هم يجدره غير المائدة
 عام السابقة ، هل نحن نقف منه موقفاً واحداً ؟ . ولماذا نصيب هذا
 الاختلاف الكبير ؟ . التجربة التي مضت وعصت ودرست واستقرت
 في وعينا وفي صميمنا بشكل ما ، كيف تكون . على الأقل . بالنسبة أرباب
 عمل قادر من التفهم المشترك الذي يسمح بخوار جديد ؟ وأريد أن أقول
 شيئاً . إذا أردنا أن نتجاوز اليوم ، وأردنا أن نتوصل من خلال هذه
 الحوار لإرساء حد أدنى مشترك ، كيف يتسنى لنا هذا ونحن نصف أشد
 الاختلاف حول فلان من المبدعين الشعراء أو الكتاب أو حتى بصفة
 المفكر الفلانية التي طرحها فلان أو ما يذ . . في الأمر الذي أصبح
 ماضياً . في تصوري لن يصل قبل أن نحقق كل ذلك وعبرته .
 وتلاق في عند حد ما من التفهم المشترك . كل هذا هو الذي يؤول
 اللحظة الراهنة لأن تسمح بهذا الحوار المتبادل ، أو الذي يمكن أن
 يتبادل . والقضية الآن هي أن إنشاء الحوار نفسه معصلة . تتجاوز مع
 من ، وبأي لغة ؟ أنت تفكر مائة مرة في أن تدخل الحوار أولاً تدخل ،
 لأنك ابتداء تذكر أنك تقف على طرف يقبض مع الآخر ، وأن اخذ
 الأدنى من التفهم مفقود . والسبب في ذلك أن كل التجربة ماضية
 أخذت في صيغتنا أشكالاً مختلفة متباينة تماماً . أنت ترى هذه الشاعر
 قديمة ، وأنا أراه رجلاً سطحياً وعادياً ، أو أنه سادج ، وأن أعضاء لم
 يصنع شيئاً . وهكذا لا تكاد نجد التقدير المشترك الذي يمحض التجربة
 الماضية كلها . ونعلمنا نتجاوز حول ما يجب أن يتحول الآن أو ما يجب
 أن يكون في المستقبل .

بشر الذئب

أفصوح أنك عبرت بقدر كبير - إلى حد ما - من الشؤم و
 كنت أنا الذي بدأت أولا بهذا الشؤم . اعتقد - هذا - أمرا عارضا
 من الاتفاق يمكن أن يلتقي عندها وهي كثيرة ومثله . وعندها ينظر إلى
 تاريخ الأدب العربي كله نجد عددا من الشعراء يمكن أن يلتقي حوته
 وكذلك هناك مفاد يمكن أن يلتقي حوتهم ؛ وليس هذا هو المشكل
 والخلاف في الحقيقة أمر لا اعتناء ؛ وهو معروف في أوروبا . وفي تاريخ
 أوروبا بشكلي فوري ، حتى أنهم يختلفون حول مستوي ؛ وقد ذكر

بواجهته بالنقد ، أو نوجه وظيفة النقد إليه ، لإنشاء هذا الحد الأدنى من الوعي بالأشياء ، وتقديرها ، والقدرة على تقديرها . ثم يبقى بعد ذلك أن نختلف فيما دون ذلك ، ولابد أن نختلف كي يحدث النمو والتراكم والاتصال الدائم نتيجة الخلاف بعد الخلاف .. نختلف مع أنفسنا ، وبخلاف معنا الجدل التالي وهكذا . وهذا شيء طبيعي . إن كل شعب على الأقل يحرص على أن تكون بينه لغة مشتركة .. واللغة تتعامل بها الناس ولكنها لا تمنع أبدا أن يختلفوا فيما بينهم

ما بالنسبة للدور النقدي فأريد أن أرجع إلى وظيفة عملية له حتى يصل إلى نتائج إيجابية لهذه المناقشة .. والوظيفة العملية التي أريدها هي أن يتجه عمل النقد فيما يتجه إليه في وقتنا الراهن إلى فكرة إعادة النظر وتنظيم لتتابع حقبة تسميها الحقبة الحديثة في حياتنا باعتبارها مرحلة متجاسدة ، وإن يعد النظر في المسلمات والفرضيات التي طرحت وأخذت على أنها مسلمات ، وأن نخصص مرة أخرى ، وأن تعاد عملية خلق العلاقات والتجاسس والتماثل بين الوحدات على أرض واحدة وهكذا . وهذا العمل يتطلب جهدا كبيرا من القائمين بالعملية النقدية من أجل تصفية ذلك كله إلى ما يمكن أن يسمى لنا لغة مشتركة . ولكن قبل هذا فيختلف الناس أحيانا على ما يقع في دائرة البدييات . لما كان يمكن أن يشأ حوار منسجم وبناء وإيجابي بعد ذلك ، فهذه هي القضية

شكري عباد :

الحقيقة أني أريد أن نشير هنا إلى قضية لم يتعرض لها ونحس النقد بالذات ، وهي قضية التقدم الهائل الذي حدث في الفكر النقدي في خلال الأرواح الخمسين الأخيرة . أو ربما أقل من ذلك في الحقيقة ، فقد تصل إلى ثلاثين سنة فقط ، أي بعد الحرب العالمية الثانية بالبسط . هذه القضية التي لم نشر إليها حتى الآن هي المسئلة عن كثير من الافتتان السطحي بما يأتي من الغرب ، وهو الأمر الذي اشتكى منه الدكتور عبد المحسن ، وأشار إليه الدكتور عز الدين إسماعيل أكثر من مرة عندما تحدث عن اختلاف لغات النقد .. قد يكون هناك شيء من الظلم في الاتهام بأننا نكرر أنفسنا في مشاغلنا النقدي الحديث ، والحق أن هذا ليس صحيحا ، والأولى أن نقيم ما صنعه الآخرون . مثلا مدور وهو أحدث ناقد كبير ، أصبح مؤسسا كما يقول الدكتور صبري حافظ ، ولا أريد أن أطيل كثيرا في هذا ، ولكن كتابه «النقد والنقاد المعاصرون» عمل جيد ومهم في تقييم تراث من سبقوه بالإضافة إلى عمله هو بعد ذلك . هناك أيضا زميلنا الدكتور أحمد كمال زكي وله أيضا متابعة لهذا في النقد الحديث ، أي أن هذه العملية لم تتوقف ، وإنما المسألة ساطة إذا ما عدنا إلى جذور المشكلة أننا مثل الأرض المنخفضة والغرب مثل الأرض العالية ، وبماضع فإن مياه المكورة لابد أن تهبط إلينا من عندهم على نحو ما يعرف الملاحون من أن الأرض المنخفضة تأخذ ما يورد إليها من المياه الأرض العالية فتكثر فيها الأملاح . وإذن فمن تأخذ التصفية الملاحية من أرض العرب . وإلى أن نستطيع الاقتناع بأننا فكريا على الأقل آدميون كما أن الآخرين آدميون أيضا ، وأنا دون خوف منهم ، وبكل الرعية في أن نعلم منهم أن نستطيع أن نكون أكثر من أنفسنا . أي بالتعبير البسيط : أنا لا أستطيع أن أكون أكثر مما أنا ، بمعنى أن المفرد منها حاول أن يعيد

الإنسان قسطل قردا ، ولن يستطيع أن يتصرف إلا كما يتصرف الفرد . ولن يصكر إلا كما يصكر الفرد . من هنا أقول أني منها أحد من الخارج قلن أكون إلا أنا ، ولابد أن يكون عندي الشجاعة لأن أكون أنا ، عندما أتعلم من العرب أو عندما أفكر في رثي . وهذا قلب المشكلة ، وهي محنة حلقية أو مرض قبل أن تكون مشكلة نقد أو مشكلة حضارة

حابر عصفور

هناك نوعان من المشكلات .. مشكلات داخلية في بنية النقد نفسه ، ومشكلات تأتي من صلة بنية النقد بأشياء خارجية . نادا يصب الزكبر دائما على قدر من المشكلات الداخلية مع أن الكثير منها في الحقيقة خارج- لمشكلات خارجية عنه . وما أوجه هذا الكلام إلى الدكتور شكري لأنه حريص دائما على أن يبعثنا عن هذا

شكري عباد :

أنا انتدأت من هذا

حابر عصفور

ولكن كلما اقتربنا منها قلت لنا تركوها

شكري عباد :

لأننا لابد أن نركز على القضية الحزبية ، وإذا ما وسعنا هذا الشكل وأردنا أن نعالجها بصراحة وموضوعية ، فسننتهي إلى ما انتبهنا إليه الآن ، وهي حال لا تيسر .

عز الدين الدين إسماعيل .

هناك قضية أخرى في البداية وهي قضية النقد الأكاديمي وغير الأكاديمي ، وهي قضية مطروحة أيضا وكثير من الناس مهتمون بهذه المسألة ويلحون على الكلام فيها . وهناك شبه اعتقاد لبعض الناس في أن هذا النقد الأكاديمي عمل يعزل نفسه بطبيعته عن الحياة وعن الواقع ، وعما تحتاجه البيئة ، وأنه يخلق في أوهام وفلسفات ، وما إلى ذلك من أقوال ترد في هذا السياق ، من قبيل أن النقد المعال المؤثر الجبوي الذي نواجر فيه كل الصمات الإيجابية هو ذلك النقد الذي يطلع علينا كل يوم أو من يوم وآخر في هذه الممارسات البسيطة السريعة الملاحقة لكل ما يظهر من نتائج أدبي . وهذه القضية تحتاج إلى كلمة ، لا للاتصاف بشيء ، ولا للتقليل من قيمة شيء ، وإنما لوضع الأشياء في مكانها بالنسبة للوظيفة الموقعة عما يسمى النقد الأكاديمي ، وهل هو عمل معزول عن الحياة وعن المجتمع ولا وظيفة له مباشرة في واقع الحياة الأدبية ، وفي تطويرها ، وأن النقد اليومي الملاحق المتابع هو صاحب الدور الجبوي الحقيقي .

بلر الديب

النقد الأكاديمي هو الخلاص ، وهو الذي ينتظر منه الحلول دون شك ، ولكن كلمة الأكاديمي هذه مضطرب أحيانا في معناها أحيانا

عندما يستخدمونها في النقد يفقدون بها أي Scholarly work وعمره عن القوائم السليمة والنقد التاريخي للنصوص ، والتواريخ وما أشبه . وحتى هذا نحن محتاجون إليه احتياجا حقيقيا . وأنا أتصور وأنا أتحدث عن المتابعة أن أقول عنها : إن هذا هو الحد الأدنى الذي يجب أن يبدأ منه . ولكن الدراسات الأكاديمية هي طمعا خلاصا في الحقيقة ، وإلا كيف سيعبر القيم وكيف يعمل في التاريخ دون جمع هذه المعلومات على الأقل ودراستها دراسة حقيقية وعملها نقلا حقيقيا ؟ النقد الأكاديمي بها المعنى ليس جوهريا بحسب وإنما بدونه يصل

شكري عباد

يمكن أن أقول كلمة في هذه المسألة ، وربما كان هذا محاولة من لترجمة كلام الأستاذ بدر . النقد الأكاديمي كما أتخيله في مفهومى هو أن الخدمات بالنسبة لدراسة الأدب هي المختبر الذي تنسى فيه الأفكار ، وهي تشبه في ذلك ما يسمونه بالـ Hot House المستعمل في تربية البساتين . وهدف الجامعات في الحقيقة يعزل الأفكار - عمدا - عن الممارسة اليومية ، لأن هذا يسمح لها بأن تتطور وتعود في شيء من هدوء . وهذا يساعد جدا ، بل هو ليس مجرد مساعد ، وإنما يحتاج يكون شرط جوهريا للنوعى النقدي الذي نحدثنا عنه . وكثير من الممارسات الأكاديمية يسعى أن تكون عادات قائمة في الحياة ذاتها . وبلى ذلك ما يسمونه بالـ Sense of Fact أو الحرص على الأمانة في الطوقائع وهذا سلوك علمي . بل يكاد يكون خلقيا يترى على أحسن وجه في الجامعة . ولكن إلى جانب ذلك هناك شيء يجب ألا ننسى وهو أن الأكاديمي من السهل أن يترقى في دراستها إلى تقليد ، وإلى السير في طريق معد التحذير أستاذ ما وأورثه تلاميذه . وبظلم هكذا إلى أن يحدث ثورته داخل الجامعة نفسها . وكما يعرف أن كثيرا من أساتذة الفلسفة وغير الفلسفة لم يكن منهم من سبيل إلى إصلاح الجامعة إلا بمحاربتها من الخارج . وهذا هو الشيء الذي في الأكاديمية ، والذي يمكن أن يكون طاهرا عندما يسببه أكبر من ظهوره في بلاد أخرى ، نظرا لأن الأستاذ حاملي عددا - ينتهي الصراحة - مثقال بأعباء لا يقدر على حملها إلا أنصاب الآفة . وليس مجرد الأنطال - فكيف يستطيع أن يجدد أيضا فرق أن يراعى الأصول المعادية الدائمة الثابتة للبحث العلمي . وهذا الكلام ينبغي ألا يرد دون تعليق من المذكور عن الذين

عمر الدين إسماعيل

حقيقة أن هذا كتب أكثر من مرة في بعض المجلات . وقد كتب من اشتعلت فيه الثقافة . وربما وجه أيضا إلى مجلة «فصول» . فما وجه ذلك؟ وفيما نرجع إليها من كثير من أستاذ من أنها مجلة أكاديمية . وكان كلمة أكاديمية أصبحت شعارا يعمل به الشيء دفعة واحدة ، أو ترفضه دفعة واحدة . وكأن من يريد أن يروج نفسه ما عليه إلا أن يقول إنها مجلة أكاديمية . وشخص بذلك كل الأعداء المتعلقة بالبطم بما إذا كان فيها شيء ، أو أن يقول نفسه : ما دام أكاديمية طبعها جانا للأكاديميين فقط . هذا معني سمعه حتى الآن . وهذا دليل على أن المعايير البسيطة الأولية التي تقع في الابدبيات لا تكاد تلتقي عندما . أما ما

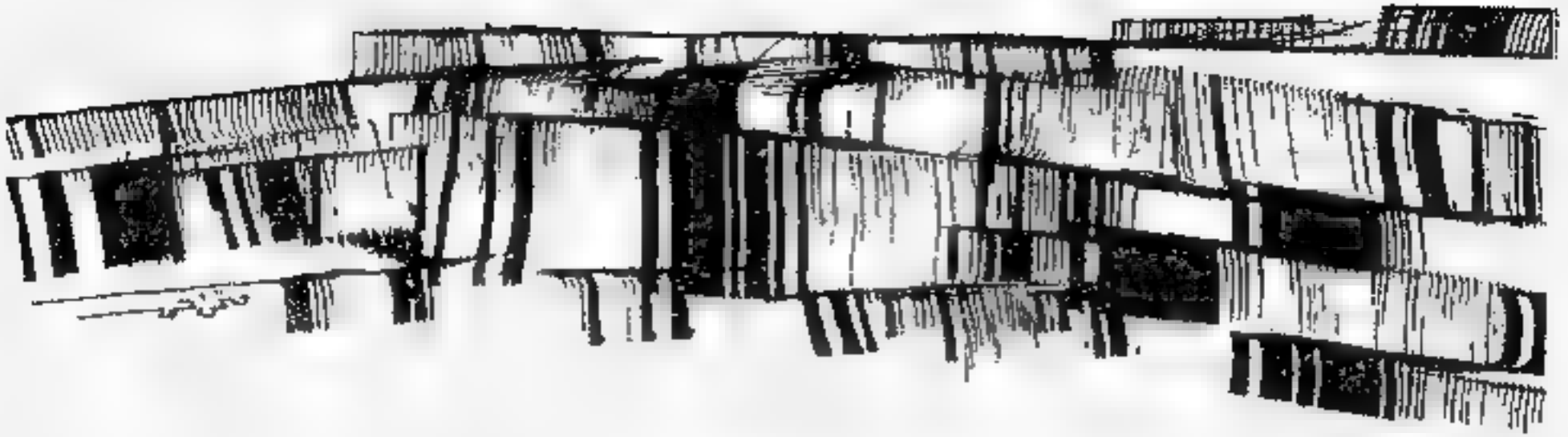
يلاحظ أحيانا من ونوع الأكاديمية في دائرة الحدود : هي الحقيقة أن هذا يتناقض تماما مع الإمكانيات الوحيدة المتاحة لصكرة التراكم والتتابع . نحدثنا عنها من قبل ، لأنني أتصور أنه إذا ما كان هناك مجال محدد أو إطار محدد محصور تماما ، فمن الممكن أن تتحقق فيه ظاهرة التراكم العلمي والتطور والتجديد والاطراد . وكذلك الأمر في مجال الدراسات الأدبية أيضا ، فهو مجال أكاديمي لأنه - وهذا يمكن الآن تسجيله والاتفاق عليه بشكل ما - إذا هيئت الأبحاث التي قدمت في الدراسات الأدبية منذ خمسين عاما إلى الجامعة بما يقدم اليوم فلاشك أن هناك مرحلة تطور ملحوظة . فمن الطبيعي جدا ، والمألوف جدا ، الذي يعيه كل مشغول بالجامعة ، هو أن يكون البحث أو العمل الذي يتقدم به ، أنه الدراسة التي يقدمها - متقدمة خطوة ما عما سبقها من دراسات

وعندما تأتي مرحلة من المراحل يتجسد فيها العمل بتأثير نفوذ أستاذ بعينه أو ما إلى ذلك فإن ذلك يؤدي إلى حدوث التحجف . وهذا قد يحدث في قطاع محدود : لأن الجامعة أصبحت هذبا من الجامعات وعددا من الأساتذة ، وهذا من القدرات . وفي الحقيقة السلبية أعني أن هناك ضياعا لهذا النوع من التراكم والتجديد العلمي والاطراد في الدراسات النقدية والأدبية ، وهذا الأمر لا أستطيع أن أقول إنه متحقق خارج الإطار الأكاديمي بشكل ملحوظ بنفس الدرجة . فدراسات انعقاد الأدبية في الثلاثينات تمثل فئة من قسم الدراسات في ذلك الوقت . واعتقد أن أشاء العقاد - إن صح أن له أشاءا من حيث التوسع الاحتكاك على الأقل - لم يستطيعوا بعده أن يحققوا المستوى الذي حققه هو في ذلك الوقت . وهذا الاعتبار معناه أنه لا ينمو ، بل العقاد ولا ينمو إلى فكر خرج قلوبهم ، وعندهم أن يجدوه ، أو يصاها إلى مستواه على أقل تقدير

والفرق الذي أتمناه في هذا السياق بين الدراسة الأكاديمية . وبين الدراسة خارج الإطار الأكاديمية هو أن تحقيق التراكم العلمي أو التراكم الفكري متاح بالضرورة . مهما كانت المعوقات في بعض الأحيان ، في إطار أكثر مما هو متاح خارج إطار الجامعة . ولذلك فإن نظرة إلى ما يكتب في هذه الأيام من كلام يقال به كلمة نقدية في صيغة أو في حريضة أو في مجلة عابرة تدعى «أبجد» . هذه مجتهدات في حركة الفكر الذي ينبغي أن يكون لها قرار في عالمنا . وأستاذ ، أو في كثير من الأحيان ، من أن هذه الحركة يمكن أن ترجع إلى كونها غير مستقلة . أو في ذلك ، هذه الحركة من أن هذه الحركة هي حركة حميدة ، ما هي في حد ذاتها - وربما يصعبها ربما - لا تتقدم من كتابات هذه الأيام . وهذا هو الفرق بين الحركة لا طاعا عن الأكاديمية . ولا طاعا في غير الأكاديمية ، ولكن حرصا على فهم الطبيعة المزدوجة للأدب ، فكيف يسمى أن نكون . وما حصله ، وما يمكن أن نخضعه

شكري عباد

صحيح في تطبيق . إن ملاحظتك تدعو إلى مدونه خاصة عن دور الجامعة ، لحمة أساس . نستطيع أن نقول جميعا على أن الجامعة هي الثورة التي يمكن أن يتم فيها وعي ثقافي حقيقي ، لا في انحد وحده . بل



الراعى وإسهامها الكبير في النقد الذي صدر عنها وهما خارج الجامعة ولا حرج في القول بأن هذا الإسهام يمكن أن يدخل في إطار الدراسة التي نسيها الأكاديمية ، بمعنى أنها تتوفر في مجموعه من لبقايد العلمية الأساسية التي يجب أن تكون هي الحد الأدنى في أية دراسة نسيها نقدية . ومن هنا نبدأ الدخول في نقطة ثانية وهي علاقة الناقد بالجمهور ، وأقصد بالجمهور معناه الواسع ، جمهور القارئ والجمهور الذي هو جزء من الحركة الثقافية . هل الناقد جزء من الحركة الثقافية العامة أم أن الناقد معزول عن هذه الحركة وعاكف على صلب الأبحاث في الجامعة ، وليس لأبحاثه علاقة آنية ولا دور كبير في هذه العملية ؟

هناك أيضا نقطة أساسية أريد أن أطرحها وهي العلاقة بين المبدع - سواء كان ناقدا أو كاتبا حلقا - وبين الجمهور ، بمعنى أنه لم يحدث حتى الآن أن أصبح الجمهور هو الشيء الأساسي الذي يتوجه إليه الناقد والمبدع معا ، بمعنى أن يكون الجمهور هو القاعدة التي تنص على المبدع اقتصاديا وفكريا وتحميه من أمور أخرى كثيرة جدا يراعى بها في عملية الإبداع . حتى الآن لم يستقل لكاكاتب أو انصف امصري عن كثير من المؤسسات الأخرى . ليس لها علاقة بمؤسسته الثقافية ، ولا بدوره بسب أن علاقته بهذا الجمهور علاقة ليست أساسية . وهذه تعود إلى مشكلة أخرى أيضا عن المثقف النقدي والمثقف معصوم . في آخر هذه النظريات الا احاطة في تلك المسكنة والسؤال هو : ناد لم يحدث هذا ؟ وهذا جزء من المشاكل الأساسية في مشكلة المبدع في عدم قامة بدوره . وواضح أننا من خلال هذه الدوة على شبه اتفاق بأن النقد لم يقيم بدوره في مشاكل كثيرة جدا خاصة بقصة علاقته بالثراء والبراكيم ومشاكل أخرى كثيرة جدا خاصة بعملية التفهم وعلاقته بالإبداع . بعملية المتابعة . وكل هذا ناتج في بصوري من أن هذه العلاقة لم تدرس بشكل كاف ولم تطرح تصورات عنها .

عز الدين اسماعيل

يبي شيء واحد وهو يربط على هذا بناء وهو الجمهور القارئ أو المستهلك . كل القصايا التي تعرضها لها أو الحوارات التي مستها المناقشات كاتب تعلق بالناقد ودوره ووظيفته ، ولكننا لم نتعرض لموضوع الناقد صاحب الحق الأول ، وهو القارئ أو الجمهور . وموضوع الجمهور القارئ ، يمثل قصصه ربما يقول الدكتور شكرى ، . نطلب بدوره

في أي مكان آخر من مجالات الفكر . وليس هناك خلاف حول هذا ولكن السؤال : لماذا تدهور النقد خارج الجامعة ؟ يمكن الرد عليه بأن النقد بطبيعة الحال ليس مؤسسة . وانعد الذي كان يتم خارج الجامعة كان مرتبطا بمؤسسة هي الصحافة . ولكن الصحافة أصبحت الآن صحافة ، ولم تعد أدبا كما كانت في الوقت الذي كان يكتب فيه طه حسين أو العقاد معالمتها النقدية . ولذلك فإنه لا يخرج ولا يخلص لم يريد أن يدرس دراسة نقدية جادة ، أو أن يمارس النقد بطريقة جادة ، من أن ينتهي إلى الجامعة كمؤسسة

والجامعة ، أو كلمة Academism . لم نكن نسمعهم لتقديده اعتباطا ، وإنما بطبيعة الحال بحكم كونها مؤسسة لها طبيعة الاستقرار فهي تحتاج من وقت لآخر إلى نوع من التورج إلى التورج من دمجها وليس من خارجها . ودأب هنا إلى قضية أخرى أريد أن أبدي حوها ملاحظة عندما نتكلم عن التزامكم وعن التزامهم وعن اللغة المشتركة فإن لا نرى التورج داخل التزامكم ، ولا الاختلاف داخل مفهوم اللغة . والتورج عن بعض الممارسات أو الإجراءات أو حتى المناهج المتبعة في بعض الجامعات أو في الجامعات كلها . وثما كانت ضرورية ومهمة لعملية التزامكم أكثر من مجرد الاستمرار . لأن هذه التورج تحدث الفصول . والعملية عملية بيولوجية محصنة ، ولا بد من هدم الخلايا الميتة حتى يستمر الجسم في الحياة . وهذه هي ملاحظتي الأخيرة

صبرى حافظ

هناك تعليق بسيط حول مسألة الأكاديمية . وأنا في تصوري أرى أن هناك معيين أساسيين للأكاديمية عندما نتعامل بها . إذا كانت الأكاديمية بمعنى المجدية والضرورة العقلية والتربية العلمية فهذا موضوع أما إذا كانت الأكاديمية تطرح بمعنى العزلة والانعلاق عن الحركة الثقافية والاهتمام بالأشياء التي لا اتصال لها بالواقع الثقافي والاجتماعي ، فهذا هو المفهوم لدى أنصور أننا مرفضة أيضا . حتى أولئك الذين ينتمون بأنهم أكاديميون يرفضون هذا المفهوم . والحركة النقدية في مصر على وجه التحديد كان فيها إسهامات كثيرة جدا لبعض العقاد من خارج الجامعة . وكانت هذه الإسهامات مهمة . ولندكر دور يحيى حوى مثلا ، ودور فخرى أو السمرود . مع أن أحدا لا يذكره الآن . ودور معوية محمد نو ، ولا يذكره أحد الآن أيضا . حتى مندور وعلى

خاصة . في الحقيقة هناك سؤال هو إلى أي حد يصبح الجمهور نفسه
فإنما وظيفة الناقد الذي هو صهام الأمان ، والذي يجب النقد ما أشرب
إليه في مستهل كلامك من أن هناك أشياء يسمى أن رفض أصلا ؟
نادا لا يكون هذا من وظيفة الجمهور القارىء نفسه ؟

بدر الديب

ولكنها تظل وظيفة النقد أيضا ونحن قد بدأنا الحديث بقولنا
إن وظيفة النقد الأساسية الأولى هي حل اهتمام ووعي بالأدب . وعندما
يخلق النقد اهتماما ووعيا بالأدب ، فإنه يعلم الناس ويمسحهم قدرا من
لقدرة على الحكم وعلى النقد . ويغيب إلى أن هذه مسألة ضرورية
بالنسبة لعملية النقد . فالمصكير في الجمهور تمكيز في الثقافة والتعليم .
وهذه قصة أخرى .

جابر عصفور

ويكن هناك قصة أخرى سبق أن أشار إليها الدكتور عبد المحسن
وهي مسألة الغموض عندما قال . إن هناك كتابات نقدية غير مفهومة .

بدر الديب :

العلم من الضروري له درجات من الغموض .

عبد المحسن بدر :

نحن بدأنا بمحوظتين أخيرتين لا أجد بدا من ذكرهما في مسألة
القدم والحدائق بالنسبة للدراسات الأكاديمية . وأنا لا أريد أن أتحدث
أن نمر ، لأن القصة في الواقع ليست قصة القدم أو الحدائق في
الموضوع . وأنا أذكر أن الدكتور طه حسين قد أحدث تأثيرا كبيرا جدا في
تاريخ الأدب العربي نتيجة لتناوله للشعر الجاهلي والقصة التي تمس
هذا الأمر هي قصة مسيح التناول ، فهو الذي يمكن أن يؤدي إلى
موضوع مهم كان قد بدأ أن يكون موضوعا معاصرا ، لأنه مسجوب عن
أسئلة تدور في ذهن مثقف معاصر ، وتتصل بالواقع المعاصر . وإذا
ما قدم وحدانية هنا ليسا بتأثيرهما المطلق ، وإنما المسألة هي قدم المسح أو
حدائث في التناول . ومعنى المسح هنا ، ولا أجد بدا من تعريفه مرة
أخرى ، هو أنه الرؤية للحياة التي نجعل هذا التحليل صالحا للواقع الذي
نعيشه ، أو يجب عن أسئلة مطروحة في الواقع الذي نعيش فيه ، وأنه
لا يجب عن مثل هذه الأسئلة . إنما بالنسبة للجمهور فإننا منذ البداية
أقول - عندئذ كيمما نحدد ، وربما تمثل المسح أو الموقف النقدي نفسه
تمثلا كاملا - وليس مجرد حفظ - سيزيد بالضرورة إلى أنك تستطيع أن
تعبّر عما تراه بوصوح . وأنا هنا أشعر أن قضية الغموض تأتي من عدم
تمثل الناقد تمثلا كاملا لما يقول ، بل أساسا من عدم اتحاده موقفا نقديا
كما يقول ، لأنه عندما يحدد موقفا نقديا ، وعندما يمثله ، فإنه سيكون
قد اختاره ، لأنه يجب عن أسئلة معينة مطروحة عليه كدات ،
ومطروحة على الواقع في نفس الوقت . ومادامت عملية التمثل قد
حدثت ، فإن الناقد في نفسه يستطيع أن يوصل والتوصيل هنا ليس
بمعنى التسطيع بأي حال من الأحوال ، لأن الرؤية أو الفكر هما كان
معقد فهو رغم ذلك من الممكن أن يصل . وإنما الذي يحدث حقيقة

في كثير من الأعمال العديدة هو أن الرؤية نفسها عميقة . أو أن الرؤية
نفسها غير ممثلة تمثلا كافيا . ومن هنا فإننا نطرح عن الجمهور

والقصة عندئذ ليست قضية صعوبة في اللغة ، وإنما هي قضية
عدم تمثل قبل أن تكون صعوبة في اللغة . ويوم أن نمثل أنت ويوم أن
تكون لك موقف ، ويوم أن يتكامل وعيك النقدي ، فذلك في هذه
الحالة تستطيع أن توصل أصعب الفكر في الأدب ، وأكثرها غموضا إلى
هذا الجمهور القارىء ، وبالتالي يمكن للناقد أن يتعامل مع هذا
الجمهور ، وتصبح عملية التوصيل أكثر حداثة . والمشكل هنا أنك
تترك الأرض لهذا الناقد اليومي الذي لا موقف له ، والذي قد يقول
كلما حارجا عن النص ، ولا يقدم النص ، ويعطي مجموعة من
الأحكام السطحية التقليدية المتكررة باستمرار ، التي يعيها أي ناقد ،
وتترك له الأرضية . لأنه يكتب على الأقل بوصوح ، وفي أرض مألوقة
بالنسبة للجمهور القارىء ، وتتناول أنت له عن هذه الأرضية . وليس
هذا نتيجة لأنك تنحتم عليك كتابة نقدك بهذه اللغة . وإنما في كثير من
الأحوال نتيجة عدم تمثل القصة ، أو عدم الوعي بها ، أو عدم وجود
الموقف النقدي

عز الدين سماعيل

على كل حال فإن هذا قد ربط لنا ثلاث نقاط من النقاط التي
نطقتنا فيها ، فيما يتعلق بوظيفة النقد في وقتنا الراهن . الأولى وظيفة
النقد بالنسبة لنا . والثانية إمكانية خلق قدر مشترك من التماسك عن
عكس طرق الأفكار بالصورة الواضحة المبهومة التي تستطيع أن تصل
إلى القارىء ، وأن تؤثر فيه . والنقطة الأخيرة أن مستوى التمثل يمكن أن
يتطور ويرتفع مستواه بحيث ينشأ بطبيعته كل ما يمكن أن يكون طارئا
ومريفا ، أو لا يستحق البقاء . وهذا يؤكد مرة أخرى أن من وظيفة
النقد أن يساعد الجمهور على أن يصبح جمهورا قارئا بالمعنى الحقيقي ،
أي أن يصبح الجمهور القارىء الذي يستطيع أن يكون المعيار الواسع
العربي لكل ما يطرح عليه ، فقبل ما يراه يستحق الاعتدال والظفر ،
ويرفض ما دون ذلك . وعندئذ تكون وظيفة النقد قد اتسمت من دور
ناقد محترف إلى جمهور يتلقى ، وإلى جمهور قادر على النقد . وهذا
تتحقق نقطة اللزوم العام الذي ينبغي أن يكون هناك قدر من الحكم ،
ويصطب أحكام الناس فيما يطرح عليهم من أعمال أدبية

شكري هياذ :

حنان راتب .

عز الدين سماعيل

إذا كان لابد أن أقول شيئا في النهاية ، فحين في الحقيقة لا
يستطيع أن يعبر عن الشكر لكل الكتابات العظيمة ، والأفكار العظيمة التي
طرحت . ولا أحد ما أستطيع أن أعبر به حقيقة عن مشاعري الشخصية
إزاء هذا الاهتمام ، وتكريس الوقت واجهد هذه السدود من جميع
الإخوة الأفاضل .



ترقب صدور العدد الجديد
من :

فطول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير :

د. عز الدين اسماعيل

تصدر

4 مرات

في السنة

القصة

مجلة الإبداع الأدبي
والدراسات القصصية

رئيس التحرير :

ثروت أباطحة
تصدر 4 مرات في السنة

الثقافة

الأصالة والمعاصرة

رئيس التحرير :

د. عبد العزيز الدسوقي

تصدر شهرياً

الجديد

أوسع المجلات الثقافية انتشاراً

رئيس التحرير :

د. رشاد رشدي

تصدر شهرياً



أحرص على اقتناء العدد الجديد
من مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب وفروعها بالقاهرة والمحافظات

الوافع الأدبى

الواقع الأدبى :

لمجربة نقدية .

تحليل سيولوجى لمسرحية «الاستلاء» على وصلى
مناهبات أدبية :

الأصمى والفتى والفتاة المستحيل سيد النجاج
محاولة لاكتشاف الجذور فى أعمال فاروقى عوريشيد... سامى عطية

عرض دراسات حديثة .

نقد الرواية تأليف : ليلى إبراهيم

عرض : مديحت الجبار

حركة الأبداع تأليف : عائدة سعيد

عرض : محمد بدرى

استدعاء الشخصيات التراثية تأليف : على عطرى زايد

عرض : يسرى العرب

الدوريات الأجنبية .

الدوريات الإنجليزية تأليف : نادية الخولى

فؤاد أحمد

الدوريات الفرنسية على وصلى

رسائل جامعية

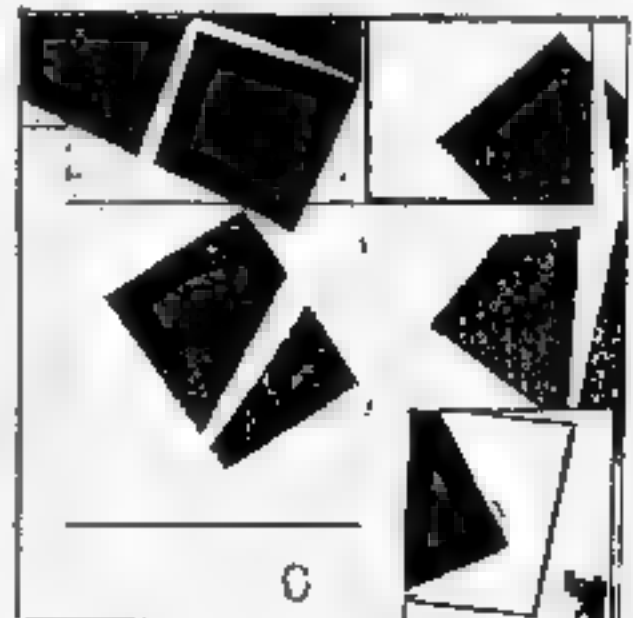
عرض رسائل لقاء أنس الموجود

بيلوجرافيا

تقارير .

مؤتمر التكنولوجيا والتنمية الإجتماعية ليلى إبراهيم

مؤتمر رفاعة رافع الطهطاوى نصر عبد الله



المجلس الاعلى للثقافة قطاع الدراما

يقدم
عاليًا

مسرح (السلام) ت. ٢٢١٩٤
المسرح الحديث يقدم
سبعة تحت الشجرة
تأليف: وسيل حامي
إخراج: خالد توفيق

المسرح الفؤى - ٩١١٦١٣
(بالأثر كتيبة)
يقدم:
الأستاذ
تأليف: رومان وهيم
إخراج: محمد جابر أشت

مسرح محمد فريد ت. ٧٤١٢٠
(اعداد الديبة)
المسرح التأسيسي يقدم
تذكرة للجنة
تأليف: سامر غيم
إخراج: محمد جابر أشت

مسرح الطليعة
ت. ٩٣١٩٤٨
يقدم:
عملت ٨١
إعداد وإخراج:
سامر حامي صلاح

مسرح الأطلعات
يقدم قدميا:
الراعي وأميرة البحر
تأليف: رافع
محمد عبد العزيز

مسرح القاهرة للرائع
ت. ٩١٠٩٥٤
يقدم:
على فين يا عروسة
تأليف: أمينة بكير
إخراج: سامر عبد النبي

جاد

المجلس الاعلى للثقافة

قطاع الفنون الشعبية والاجتماعية

يقدم
على مسرح

الباليت

جاد

فرقة أنغام الشباب

مع غارف الكمان الأول
أحمد الحفصاوي

الفرقة الغنائية

والاجتماعية

سلافة
متوحات

- دكتور: مجدى رزق
- قيادة: مناد أبو هيف
- إخراج: د. حسن خليل

السينما الفؤى

تدريب الأسود والهمور
ابراهيم محمد الحلو

البرنامج العالمي المشترك بمناسبة
مرور ١٥ عامًا على إنشاء
مع فريده رومانيا للتراث الطائر

تجربة

نقدية

تحليل سيميولوجي للمسرحية "الاستاذ"

□ هدى وصفي

يفترض التحليل السيميولوجي لعرض مسرحي التعرف على بعض أصول اللعبة المسرحية ، كما يفترض أن الناقد يفتح في أعين القارئ النص المسرحي مكتوباً إلى جانب العرض له ، وذلك لكي يفهمها معاً في حلقة واحدة من التفسير الإشاري . هل أن التحليل السيميولوجي لا يفترض في الوقت نفسه ، أن يكون المحلل عازفاً من قبل بأسرار المخرج وحيداً أو أن يكون عازفاً مسبقاً لمحتاج العرض ، بل إنه أولاً يقرأ - شأنه شأن أي مخرج عاقل - البرنامج ، الذي يحتوي على الغالب على كلمات بقلم المخرج ، بل يفهم أن يطلق من لمرءة وعيه الإدراكي على لقراءة المسرحية كما وعرضا ، في الوقت الذي لا يمتلك فيه شبكة من الدلالات التي يمكن أن تفيد في تحليل أي عمل مسرحي يقدم على خشبة المسرح . وعلاوة على ذلك أن التحليل السيميولوجي للعمل المسرحي ، يبدأ عمله من حيث يبدأ المشاهد العاقل ، فهو يبدأ بفلك رموز ما يرى وما يسمع ، على نحو يتسم بالبساطة والتخفي في آن واحد وهو يستسلم - من ناحية - لفرض المسرحي في سيرة الاستيعاب والزمي (ولابد من الأبناء على هذه الحالة المتصاحبة لروح الاكتشاف الخفي) . وهو - من ناحية أخرى - يصحح التحليل والربط في إطار منهجي ، في محاولة لإيجاد تفسير موحد لكل أنظمة العمل الإشارية

وهو قد يثار جدل حول رفض ذلك تعريف باسم بناءه لأصناف خفي مباشر ولكن مستبعد من عملية الرواية والسمي عنه أنه تنحى عن العمل به استبعاداً كاملاً من خلال على هو مباشر ورد ما اسرع المشاهد العمل لهذه هي هو يدرجه في هذه بكل جزئياته ، بكل أجزائه المسرحية ، به قد لا يمكن أن عدد حيث إن

التحليل الكامل لعمل مسرحي مستحيل لأسباب منطقية وفنائه إذا من عناصر المنطقية معناه في يتكون وهي لا تحلله منطق في أنظمة هذه الترو حادده لأهم المنطق ووجهه في عقد تمهيد على ذلك هذه الأشياء - وهذا من جهة التكملة فيا شذوحت العرض تسمى إذ رث مسرحي قدم وهي بذلك التفسيرية لإيماد هذه حتمية نقد

حرمنا المردود على عبد دورها بعد من بعد - إن سانه - بعد ما هذه الدلالات - على يد - هذه التفسير - حتى اليوم به هذه حيث يستبعد ما بعد في ذلك نفسه في اطر الدلالات الأخرى وكل هذا يؤكد أن النقد سيمولوجي لا يعتمد كله على عملية استيعاب العمل بطريقة مباشرة . ولكنه في نفس الوقت لا يمكن أن

يشخص كلية من النقد الانطباعي . ولكن لما كان التسجيل السيمبولوجي يرى ضرورة إدماج كل عناصر العرض في استمرارية متلاحقة ، وذلك من طريق الارتباط الدائم بالمحرك المباشر وبالمسجل للدون ، فإن القراءة السيمبولوجية لا يمكن أن تكون مكتملة ، ذلك لأن من تكون قادره على سيعات كل شيء ، وربما معنى لكل عنصر وجزئية في العرض . ولا بعد موقف الناقد صعبا في هذه الحالة ، كما لا يمكن تصور أن التقدم التكنولوجي سيعالج هذا الصعاب من خلال استخدام كل وسائل التسجيل للصوت والمرئي ، ولكن هذا القصور يفتد دليلا على أن التلقي يلف مع المخرج في درجة واحدة من تحمل العمل ومعنى بذلك أن يكون لكل منها رأيه ووجهة نظره . وقد يختلف الاثنان ولكن هل معنى هذا أن التلقي - إذا لمجرد بل مبدع - يسمح الطريق للتصويرات الضوئية ؟ قد يحدث هذا ، إذ أن المخرج الناقد كثيرا ما يتعرض لقيود داخلية من ناحية ، وذلك عندما يكون ملتزما بإعطاء معنى متكامل ، فهو لا يستطيع أن يهمل إلا بأسلوب التعميم وإلزام العناصر المدركة في أثناء عملية العرض ، كما يتعرض من ناحية أخرى لقيود خارجية . ومعنى بذلك أنه لا يستطيع ، في أثناء العرض (الذي يشاهده للمرة الثانية) أن يهمل النص المكتوب الذي يكون قد قرأه من قبل ، وأن يتعمق العلاقات النفسية الأساسية ، بل معنى السيمبولوجي . ومع ذلك ، فإن الفرق بين التلقي السيمبولوجي والتلقي المهاد (وليس نقضنا هنا أن هذا الأخير يأتى إلى الصرح مملأ برصيد ثقافي وإيديولوجي معين ، يساعد على تعبئة ردود الأفعال القبلية) ، هو أن ما يتلقاه الأول يهوى ما يتلقاه الثاني ، ومن ثم يكون حظه من الإدراك أكثر خصوصية

وهنا نأتى إلى السؤال الثالث : كيف يكون قراءة سيمبولوجية ؟ وبكى يجب عن ذلك نقول : إنه ليس من الأمانة في شيء أن نحدد معوما متلاحقا لطريقة فهم سريع لبعض الدلالات الأساسية التي قد عثرتها على سبيل المثال بسبب اقتنائها لنسق من التعارضات : القدم / المعاصرة ، أو الملائكية / تأثير الواقع . إننا إن قلنا هذا إننا نقع في خطأ متعلق ، إذ إننا لا نلتصق إلا إلى الدلالات التي تتوافق مع لا برونيويا المسطرة (أي المجموعة للنكورة من مقولات معنى التي تسمح بقراءة واعية للمعنى) وهذه ترتبط طاعيتها في الواقع بمدى المعرفة التي يحصل عليها من الدلالات المنتمية للمحور البراديمي (أي محور الاستبدال) الواقع عليه الاختيار

وندا علينا ان نناول الأشياء يتوابع أكثر ويتعمق متأن ، وأن يقبل يادئ ذي بدء أن نقوم بعملية حصر للدلالات ، دون أن نتجسج - بما لدينا من معرفة سابقة - على العرض - من أن نتكهس بإيضاحات قد تأتى متأخرة وقد لا تأتى على الإطلاق ذلك أن المخرج

يحد متعة في الإكثار من الاستادات الثقافية وهو يعلم أنها ستكون محيرة بالنسبة للمخرج ، أو هو يتقن أن يكون كذلك . ولن نتجسج من الخطط بين التلقي المباشر والنص المكتوب ، من الواضح في عرض من نوع مسرحية الأستاذ ، أن الكيفيات تراجعت سيرا لكي تصبح المجال أمام الحركة (بتدقيقها وتحققها) لكي تجذب الانتباه . وقد يرى في ذلك قسا لسطيات العرض ، إذ أن العرض يتدفق في استمرارية دينامية ، تكون فيها حدود المشاهد مطلوبة أحيانا ، وقد يقال إننا ننسب وجهة نظر «أدبية» ، حين ربطت البداية بين كثير من المشاهد المسرحية ومدى تعاضدها أو توازنها مع النص المكتوب ، وأن المخرج الأكثر بساطة لا يحاول أن يبحث عما قبل العرض ، بل يترك نفسه لجاذبية الصور المعروضة أمامه ، فهو أمام العرض في حالة تواجد حسى ، في حين يتشغل للتلقى - التلاذ بمشكلة اردواجية النص وعناصر العرض .

وإذا كل هذا لا يسعنا إلا أن نربأنا خدم قراءة تأويلية للمسرحية وكم كما ورد أن تكون قراءة تقريرية ! بقنا سنعاول - على طبقات مرآكية بما نسميه «أدب اللغة» - أن نقيم نسفا للمقارنات .

وبنذكر هذا النسق على سبيل :

١ - رصد الدلالات المتكررة .

٢ - تطبيق النموذج الثنائي للتلقي من دراسات «بروب» في «مورفولوجيا الحدود» أو تشكيل هيات الحدود ، «وسورير» في «متلا ألف موقف دولي» ، الذي يلو «جريماس في «عن المعنى» بتحديد ما أسماء «تمثل السباق» أو الوظائف التي

للمرسل عنه / المرسل إليه - الحاجة / صاحب الحاجة - العوامل المساعدة / العوامل المضادة .

ملحوظة قصيرة : إن هذا التحليل لا يبدو كونه محاولة نقدية ، قد يجدها في نهاية الأمر محملة لمبرها ولكنها - رغبة منا في تقديم دراسة تطبيقية لعمل مسرحي شهده الجمهور في هذا الموسم - هو مسرحية الأستاذ - أقدمنا على هذه التجربة

ملخص نص الأستاذ ، للشور و العدد الأول من مجلة المسرح (أغسطس ١٩٧٩) وهذا النص كتبه سعد الدين وهبة سنة ١٩٦٩ ، ولكن الرقعة وضعت للتصريح بمرصه في ذلك الوقت وإذا كنا قد أشرنا إلى ذلك فيب الإعلان الضخم الذي يحدد للمخرج عندما يدخل المسرح ، متتلا في لافه كبيرة موصوغة فوق خشبة المسرح ، فتحوها لنا الآن في عصر الحرية ، ومن ثم فقد أصبح للمسرح بالأمس مسوحا به اليوم . ولكنها مستعاضل مع تلك اللافة - التي تعتبر في الواقع توجيها لفكر التلقي نحو قراءة ذات طابع معين - كما لو أنها غير موجودة على الإطلاق

يتألف نص الأستاذ «من ثلاثة أصول . المقدمة (حجرة مكتب الأستاذ) يقع الأستاذ في حيرة من أمر مريض ، هل يجزمه من السمع أم من الكلام وفي هذه اللحظة يقتسم ثلاثة أشخاص عروته ويأخذونه عوه إلى ملكة تسمى إلى العصر القشبي (وهذه المقدمة محدودة من العرض)

الفصل الأول (ميدان كبير في المدينة) . يدور هذا الفصل حول الكارثة التي حلت بشعب «سومر» الذي أصبح بين يوم وبيلة لا يسمع . وقد استندمت الملكة التي كانت بالأمس حامية الأستاذ لعلاج هذا المرض . ويظهر الدورير (خاضع لطريق سابق) في نهاية هذا الفصل

الفصل الثاني (الفاعلة الكبيرة في المعبد) . يتحكم الدورير في أسواق المدينة ، ويداوره جاني ضرائب (شعاع سابق) وقاصص (لص سابق) . وذلك لأنهم عند حدوث الكارثة ، كانوا جميعا خارج المدينة ، ومن ثم أصبحوا هم وحدهم القادرين على إدارة شؤون البلاد لشعبهم محاسي السمع والكلام . ويحاول المهادي (وهو صبي شجاع سابق ، وكان أيضا خارج المدينة) الدفاع عن أهلها ويتبنى هذا الفصل بمشكلة تتمثل في أن العقار الذي استعمله الأستاذ جعل الناس قادرين على السمع ، ولكنه حرمهم القدرة على الكلام

الفصل الثالث (شرفة القصر للطلبة عن الميدان) : يحاول الدورير إرجاع الأمور إلى ما كانت عليه . ولكن المحاولات كلها تبوء بالفشل ، إذ كان الشعب قد انقسم إلى قسمين : قسم يسمع ولكنه لا يتكلم ، وقسم يتكلم ولكنه لا يسمع . وينتج عن ذلك الأوضاع ثورة بين الأهالي ، تنتهي بالقصاص من الدورير - الذي كان قد أدان الشعب الأمرين وتعود الحواس كاملة إلى شعب سومر . أما الملكة فتتزوج مع الأستاذ إلى حاله الذي كان قد تحصل من الملكية

ملخص العرض : يتكون العرض من جزئين وديكور واحد (ميدان تطل عليه قلعة وبعض الشرفات ، ويتوسطه سلم) . الجزء الأول : لا وجود للمقدمة ، يتفقد الأستاذ مع لشكة أحوال الناس الذي لا يتكلمون بالرغم من تمتعهم بحاسة الكلام وفقدانهم لحاسة السمع ، الاكتماء بالحركة الراقصة والموسيقى الصاخبة بدلا من صبيح الكلام ، ظهور الدورير في نهاية الجزء الأول

الجزء الثاني . محاولات الأستاذ لعلاج المرض ، وسوء أحوال المدينة (ظلم ، طغيان ، ضرائب عشوائية ، محاكمات بالقرعة ، مصادرة الاحلام) ، الانتقام بسبب العقار الذي عالج السمع وأفقده الناس القدرة على الكلام ، القصاص من الدورير دون حدوث شعاع كامل

تركيب الافتراضات الإشارية

من الوجهة الدرامية ، هناك بنية مكانية ثنائية ، فالديكور مقسم إلى منطقتين متميزتين من حيث الكثافة . أفقية المدينة ، التي تملأ كائناً من القرون الوسطى الأوروبية ، وعمودية اللامكان الذي أتى منه الأستاذ ، وهناك السلام الحجرية ، والحانة شبه المدنية التي شهدت بها المياض التي تنبئ القلاع ، ودخول الملكة من الناحية الخلفية ، ودخول الأستاذ من الواجهة مباشرة ، والحركة الراقصة للمصاحف ، التي تعبر عن إيقاع الحياة في المدينة ، وللموسيقى الصاخبة ، التي تحول التعبير عن الزهرة المشار إليها في النص المكتوب

وبناء تلك الإشارات ، يجد المتفرج هذه داخل النص الجمالي للإيهام المسرحي ، ويعتقد أنه يشاهد مقامرة في قصر لا زمان وهو يتأهب لرؤية بداية الصراع . ويبدو ذلك في العلاقة المكانية التي تدفع السكون - صاحب للمكان المثل (أى أعالي مدينة) ، والغازي الخارج (من كانوا في الخارج في أثناء حدوث الكارثة وبخاصة قاطع الطريق) إلى معركة يحاول فيها الثاني أن يخل مكان الأول ويستولى على ممتلكات يخليها عامر الديكور . وإذن فالإيهام المسرحي ليس نتيجة نوعية الصورة المسرحية لعناصر الديكور حسب (فهي كانت دقة الحكاية فحسب علم أننا أمام صور واستمرات) بحدس ما هو ناتج من الارتباط المنطقي والتجانس بين الأماكن والحركة مع نوعية المؤلف وحالة الدخالية للشخصيات . ومن المعروف أن الثياب اللامعة تم محاراً على الزناء (مع ملاحظته أن النص يبق على الملابس العادية للملكة ثيابه) ، كما أنه من المعروف أن مواجهة للثانسي تكون على شكل حوار في مكان غير معلق لكي تبدو حركة «مثل السيان» دليلاً عن سياستهم الدفاعية أو الهجومية . إن هذه حركة الإيمائية المستمرة (التي تقدم لنا الحزب بدل الكل ، والتأثير بدل السب ، والوسائل بدل الغايات) من شأنها أن تعدد الحدث المسرحي - عن الأقل بالنسبة لمتفرج اليوم - ليس في هذا الحسب لمحب (حيث لم يعد المسرح يملك - منذ زمن بعيد - ما يجنبه حل مناصرة القوي ذات الحكاية المباشرة) ، ونكر في المحان الفكرية كذلك ، مادام هذا الحدث نتيجة لما لا نراه أو نستوعبه إلا بعبور الفكر . ولكن الإيهام المسرحي ، وإن كان سبغة لوسائل بصرية أو طبقية ، ليس سوى فتح شدي ربيح في الحال عندما يواجه مسؤولاً بأنفسه الدلالات الأخرى لتألفه (أو التوافق) على شكل تابعي أو «سيتجى» . وعلى حين يعتقد أن محال المعنى لثراء المدينة (مصور - قلاع - ثياب الملكة والوصيفة) واضح من أول وهلة ، نجد بسند في الحال ، وذلك بسبب عدم التجانس الذي تم منه دلالات حركة المصاحف وثيابهم ولست بحاجة إلى أن

يحدد عالم الأستاذ ، فقد كان من الواضح أن المخرج أراد تقديم صورة خرافية له ، ذات إسماعيل هاني معني (هو هنا الإيمان بالعلم - مثلاً) وذلك لكي يستطيع إدخال بعد إيديولوجي خاص

وإذا نحن حاولنا رصد الإشارات ، وجدناها تتمثل بما يلي

أولاً : الانتماءات الحسية في الحركة الراقصة وفي الحوار كذلك (عزماً ونصاً) . «النادي قوم يا جدد ملك له وخلى عندكم دم مش كتابة إلى بصلوه طول الليل ... الناس جاءت من عابلكم طول الليل ... للمدينة حطرتك من كفر الناس» .^(١)

ثانياً : تسلط الإضاءة أكثر من مرة على مجاميع من الشعب ، وذلك في محاولة قرائن . الأولى خاصة بعض الإشارات الزمكانية في النص المكتوب . والثانية لربط العرض بالعالم الخارجي (وهنا لا يفرقنا الإشارة إلى تأثر جميل وأب بالهزج الفرنسي موديس بوجار ^{بوجار} سواء في استخدام موسيقى سترافسكي أو في محاولة الإشارة إلى العالم الخارجي كنص للعرض في ظل العرض الذي يقدم حالياً في باريس تحت عنوان «معدة الحرية للمسحورة» لمولير والذي أخرجه موديس بوجار ، نجد تسلط الإضاءة على مجاميع من الممثلين في لوحات ذات معنى واضح ، وذلك لربط محبة المسرح بالمجتمع الذي تدور فيه الأحداث) ولكن في حين نجد أن العرض الفرنسي ينجح في توصيل هذا المعنى إلى الخلق ، فشل هذه المحاولة في مسرحية «الأستاذ» ولا يظن أنها المخرج إلا بوصفها تأثيرات شوية لمحب

ثالثاً : الإنشاء على نفس الديكور طوال العرض (في النص المكتوب) يشير الديكور أربع مرات

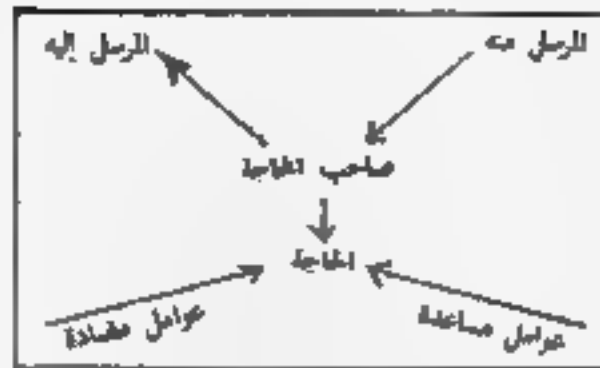
رابعاً : التركيز على الشخصيات الأساسية (مرضى / أصحاب) التي تستخدم خيوط قطي التواصل ، أي الكلام والسمع ، مع ما يصحبها من مفردات طيبة يوسمها خلق جو المسرح : وأيضاً ثنائية (التقدم / المتأخرة) حيث يظهر الأستاذ في كل مرة بسفزه الأتيق اليضاء ، في حين تظهر المصاحف والسلطة الحاكمة بملابس فاخرة الألوان ، ترجع إلى رسم طائر (ونلاحظ أن السمة الأوروبية طغت على العرض) ظالمين كائناً القلاع المقروية التي حيرت من العبارة الأوروبية في القرون الوسطى ، والملابس تذكرنا بما كان يليق في أوروبا وبخاصة في فرنسا في أيام حروب المئة عام) . ويستطيع رصد ثنائية

أخرى هي (الطبيعة / الثقافة) ، حيث تنسج الطبيعة هنا عناصرها من المفردات الدالة على الأماكن ، مثل تصاريص المدينة وما يحيط بها من مرتفعات ومساحات وجبال وأنهار ، والمفردات الدالة على المراكز الطبيعية ، كالمنتعة الحسية ، والرقص البراقص ، وزيادة الفصل (وقد أعمل المخرج الحزب الأول ، وأبقى على الحزب الثاني) أما بالنسبة للتناقض فإن الحب الأكبر من مودينا يقع على كاهل الأستاذ ، وإن كان هناك نوع آخر من المفردات قد يرتبط بالأيديولوجية المسيطرة على النص (مع ملاحظة الاختلاف الجذري بين العلم والأيديولوجية) . ويستطيع أن نقول إننا من خلال رصدنا لهذه الإشارات نستطيع أن نشهد بناءً إيديولوجياً يمكن أن ينطبق عليه نموذج التحليل الذي أنشأنا إليه من قبل

وفي المرحلة الثانية من التحليل ، صممت على ما سببه «فاعل الحوار» . وقد يبدو هذا الاصطلاح غريباً ، إذ أن فاعل الحوار على المسرح هو بالطبع الشخصية التي تتكلم . ولكني أجد ما يفسر بهذا القول ، ترجع إلى رأى ورد في مجلة اللغات Languages^(٢) بحث عنوان «إفصاحات والمفردات خاصة بالتحليل الآلي للسياق» ، وهو الرأى القائل بأن «الحوار المسرحي يتكون بعد عدة إنجازات من شأنها أن تلبي للطلوب قوله وتشتد ما لم يقل ، ويصبح الحوار - من ثم - هو تاج اختيار بعد حالة السكس ، ويستبعد كل ما كان يمكن أن يقال أو كل ما يتعارض مع ما قيل» . ولكني أوصح هذا التعريف ، نعتمد في تحليلنا على عناصر مختلفة من القاطع الحوارية التي من شأنها أن تساعد في فهم ميكانيزم المعنى ، ولكننا في البداية ، نحدد «فاعل الحوار» من يقول «أنا» ، بمعنى من يتحمل مسؤولية الحوار في المؤلف ما ، ومن يربط بين عناصر اللغة والعناصر الخارجية (أى ما وراء اللغة) وسحاول التوضيح . ما الشخصية في النص المسرحي ؟ هل هي فاعل حوار ؟ إن الدراسات الحديثة تنبج إلى التمييز بين الشخصية والممثل والدور ، بمعنى أن شخصية لا تملأ كونها صيغاً لغوية أو مجموعة من العلامات اللغوية ذات علاقة مباشرة بوظيفة الحوار والإخراج ، أما للممثل فهو الشئ الوحيد الواقعي في هذا الحال (ليس معنى هذا أننا نستبعد مفهوم الشخصية ولكننا نحدد) . وأما الدور فهو مجموعة الأعمال المطلوب تأديتها خلال العرض ، وهو في نفس الوقت الهدف النهائي لوجود الممثل على المسرح من جهة ، ولإحياء العلامات اللغوية ، التي هي الشخصية من جهة أخرى . وربما استجنا هنا إلى عقد مقارنة بين الكثافة القصصية والكثافة المسرحية هو

النص المسرحى يفرس غياب المؤلف تساؤلا مزدوجاً وهو : هل العلاقة بين المرسل منه (المؤلف) والمرسل إليه (المتلق) هي علاقة مبنية على سيولوجيا الاتصال أو سيولوجيا المعنى ؟ ذلك أننا نلاحظ اردواجية في طبيعة التعبير ، فالمؤلف يعبر عن نفسه أو هو يكتب [وقد يقول هنا من خلال بعض محيطيات التحليل النصي إنه ينقسم إلى عدد من الأنا : الأنا الحزينة (الملكة / الغانية) ، والأنا الشريرة (الوزير / فاطمة الطريق) ، والأنا المعادلة (النادى / طوبى الشحات) ، والأنا المقهورة (الجامع / الشعب) . وفي نفس الوقت يجمع المؤلف من خلال كتاباته أفراداً آخرين القدرة على التعبير ، وهنا نستطيع أن نقول إننا بصدد سيولوجيا الاتصال الذى يتم من البحر التالى :

٦ - عوامل مضادة - الودير والقاصى والحاجى
وجزه من الشعب .



ووضح مرادف هذا الودج الآتى أن قوة ما (مدينة - وطن) أى مرسل منه ، تدفع صاحب الحاجة (أى الملكة) إلى البحث عن حاجة (عودة الوعى) ، ولكن هذا البحث تعوقه عوامل مضادة (الاستغلال - الطغيان - الاستسلام - الودير وأهواته + جزء من الشعب) ، وتساعد عوامل أخرى (العلم - النضال - الأستاذ + النادى + جزء من الشعب) . ويتم هذا كله جزء من البشرية (الشعب) وهذه الوظائف ، أو مخطو السباق ، تظهر على شكلين وظائفاً مقترنين (صاحب الحاجة / الحاجة) ، (المرسل منه / المرسل إليه) ، ووظائف متعارضة (عوامل مساعدة / عوامل مضادة)

صاحب الحاجة / الحاجة .

ولا يخفى في المسرحية إن صاحب الحاجة هو الملكة / الغانية ، إذ إن صاحب الحاجة هو من تتركز حول رغبته الأحداث ، وهو من ناحية أخرى يتم فعلاً بالسعى وراء الحاجة . فالملكة تبني الإصلاح ، وتأمل في الهند ، وتتهكم على ما ترى . ومن ثم يبدو هدف البحث أو الحاجة ، سواء كانت فردية أو جماعية أو معوية ، كما لو أنها صورة بلاغية في داخل الحيلة الكبيرة التى هي النص المسرحى . وفي مقابلها نجد صورة بلاغية واستعارية أخرى ، تمثل الاستغلال الواقع على الشعب وعلى كل الطبقة المستغلة .

المرسل منه / صاحب الحاجة

إن العلاقة صاحب الحاجة / الحاجة ، أو الملكة / عودة الوعى ، قائمة من وطن يريد (شيء ما) لختم الإنسانية . ويستتبع ذلك علاقة وثيقة بين المرسل منه وصاحب الحاجة ، ما دام التعبير لم يتم إلا من خلال عمل اجتماعي معين ، إن الوطن يتطرق من الملكة شيئاً أفضل ، يتوافق مع رغبته ، ولكن هذه الرغبة الملكية تعوقها العوامل المضادة (استغلال - مرض) التى تمنع الملكة من التأثير على الصغير الجماعى

وفي الحوار بين الملكة والودير يبدو ذلك جلياً -

الملكة : اسمع أنا ما عبدش مايع أوجع ألف البلاد رى ردى وأبعد من الحكاية دى ساعات بالليل بيبدأ فى إن أنا اتسببت للناس فى المصيبة دى ساعات باحسن إني مشغولة من الوصع ده ، وإني لازم أخبره وأرجع للناس سمعهم تانى

الودير : تفرق أول ما يرجع هم سمعهم . جطر دوكى ... (٢)

الملكة : د إبت طول عمرك حارر كل حاجة بالصدية بالقوة بعمى أبيض بدة ما شوهت سهديت

الودير : مش حيحصل أبداً . وعنى فكرة حق لو رجع للناس سمعهم ، أنا حاصص ردير برصه (٣)

وقد نشأنا أولاً لم اختيار سعد الدين وهبه امرأة ذات ماض لكن تصبح ملكة على المدينة ؟ هل ذلك رغبة منه في تغريب الإشارة لا غير ؟ أم أنه يريد القول بأن الخطأ جماعى ، وأن الماضى المثلث ميراث الجميع ، ومن ثم يصبح للمعاصف الذى يديه الملكة / الغانية تجاه الشعب معنى المشاركة ؟ فإنا ما سر العلاقة بين الملكة والودير ؟ لعل رغم من إغصان المرض لبعض جزئيات هذه العلاقة ، والاكتفاء بالإشارة إلى رغبة اعتداء فاطمة الطريق (الوزير) على الغانية (الملكة) في الماضى ، فإن النص المكتوب يجعل الملكة تسترجع هذه العلاقة في إطار من الشاعرية . هل نجد تفسيراً لذلك في الوجودان لشعبي الذى يحكى عن ذلك الملك الذى يحتاج دأماً إلى تدابير الودير . حل الرغم من لجوء الودير دائماً إلى العنف في تعامله مع أفراد الشعب الذين يعاوبونه - مع ذلك - في إنقاذ الملك من ورطته ؟ ربما . ونأى للتساؤل الثالث : هل للتوقيت الزمنى هنا دلالة خاصة ؟ وبعبارة أخرى هل المقدره على الكلام دون السمع ، أى الثثرة التى هي السمة الغانية هل المدينة ، تعبر عن الفترة التى صيقت النكسة ، في حين يجمع المصمت على المدينة بعد أن استرجعت حاسة السمع ، أى بعد أحداث يوليو سنة ١٩٦٧ ؟

وقد نكون الحاجة ، أى عودة الوعى ، هي نتيجة حتمية لاحتكاك هذين الوصعين . وإن كنا نحب على النص الإستغاثات المباشرة على الوصع الإجتماعى دون ترشيد الرمز بما يسمح بقراءة أكثر تشدداً من تلك القراءة التى تبدو في كثير من الأحيان وكأنها تقرير سياسى أكثر من عمل فنى

وملاحظة أخرى خاصة بعودة الوعى ، ذلك - أيضاً مرتبطاً بالرغبة في التودج الفعلي . وتؤدي دلالة تحكم الرغبة إلى ديناميكية الحدث ، إذ أن رغبة الملكة في شفاء الشعب وعودة الوعى ، كما هي في الواقع دافع فرجسي نحو وطن يتطابق مع موارعه الشخصية . ويسود ديث من خلال مجموعة من

• فوق الخشبة من الشخصية إلى الشخصية .
• في القاعة من المؤلف (الذى يحمل مكانه المخرج أو الممثل) إلى الجمهور . ولكن إذا كانت الكتابة القصصية تسمح بإبراز وجهة نظر معينة هي وجهة نظر السارد أو القاص ، فإن وظيفة الدبلوج في النص المسرحى لا تسمح بتدخل المؤلف أو ملاحظاته ، ويضطر النص المسرحى المؤلف أن يعرض غيره في الحديث (الشخصيات ، الممثلون) . . . ويخلص من ذلك إلى أن الشخصية ليست مستقلة هي للمؤلف ، فهذا الأسير هو الذى يحدد كلمات الشخصية ، إذا أن عملية السرد هي في الواقع وظيفة خلق ما نود أن نسرده ، ويتحكم فيها المؤلف كما يتحكم للمصور في الألوان ، بمعنى أن المؤلف - السارد ليس فاعل حوار ، فهو لا يحكى عن الشخصيات والأشياء ، ولكنه يحكى الشخصيات والأشياء ، والعلاقة بين السرد وعملية السرد علاقة وظيفية وليست تمهيرية . وهنا نكرر البنية المقلابة لتغيب الملمس ، التى تميره عن البنية المقلابة للمصوم يتحدث عن الواقع ، ومن ثم تتواصل بساطة بين الكتابة القصصية والكتابة المسرحية

ربما يكون قد أطلنا في هذه الملاحظات النظرية ، ولهذا سنتجه الآن إلى تحليل ومثل السباق في مسرحية الأستاذ ، وخاصة حالة الملكة / الغانية

إذا حاولنا تطبيق نموذج جرماس التحليل فسنجد ما يلي

- ١ - المرسل منه : مدينة - وطن .
- ٢ - المرسل إليه : شعب
- ٣ - صاحب الحاجة : الملكة .
- ٤ - الحاجة : عودة الوعى
- ٥ - عوامل مساعدة - الأستاذ - النادى - جزء من الشعب

المشاهد الاستعارية ، كمشاهدة اقتلاع الشجر وعدم البسات الإجماعية التحية التي تشل التحرك نحو التقدم والتحسن

الوزير حيدر أنهم إليه حكاية الأستاذ اللى يحيى جيبه من ويا

الملكة حيدر يشوف سبب الحكاية إليه وحاول علاجها

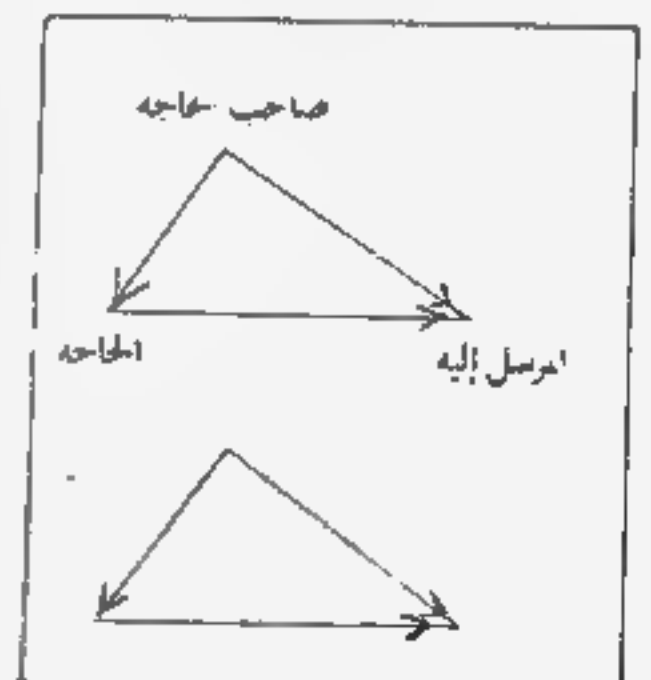
الوزير وارى حمرنك الفردى يهرار رى ده ده^(١) الملكة دى مسائل سياسية وأنا مسئولة عنها .^(٢)

الوزير بيق ملكة على ناس ما يستعوش ؟ لا لرحمى بيق مع ناس يستمع ؟

الملكة إن جيب الحق .. أنا أفصل مع رى ما كنت بشرط الناس يرجعوا رى ما كان^(٣)

وإلى إصدار رغبة الملكة - نجد النص المكتوب يلجأ إلى الاستعانة بالصلاة على لسان الملكة التى تحاطب لآمة (وهي لا يعرفون أن نفوذ - النساء السيمبويوجية تعتبر صورة المبدأ بوحاً من تصوير العالم داخل النص) (الذى حين يغفل العرض للمسرحى هذا الجزء ، كما يجرى العرض بتدليلات أخرى في حوار الملكة ويختصر الكثير منه ، ويلقى بعينه أكثر على هائق ، الأستاذ^(٤)

للملاحظات الخاصة بمولد الأطفال في المذهب بدول آداب ، أو الاستعانة من المشاهد المختلفة التي تقدم كحكاية من أمثال أفراد الشعب - أو التي تقدم نموذجاً من حوارهم اليومي إلخ ... ولكن فاعلية الرغبة تسمح بإبراز الدور الإيجابي للملكة (مشهد الحب مع الوزير^(٥) - أو مشهد المحاكمة - وتصغير الأحلام ، وإيقاد أحد الظلمين^(٦)) - ونستطيع أن نتساءل ، مصلحة من نعمل الملكة ؟ وهنا يعود إلى بعض العلاقات في داخل الفروخ الخليل إلى الملائكة صاحب الحاجة (الملكة) / المرسل إليه (الشعب) / الحاجة (عوده القوي) يتظلمها مثلث بدويوسى على النحو التالي



وهذا المثلث يبين كيف تتحرك الملكة نحو المصلحة الإجماعية ، ويرد بعض التعليقات الخالية التي تلتها ترشد المبادرات الفردية في اتجاه نتائج إيجابية وتاريخية . ولكن هناك توازناً بين المقاطع الحوارية الخاصة بالملكة وتبنيها الوزير . ولذلك نجد بعد حوار بين حوار الملكة وحوار الوزير - بما يؤكد ازدواجية الميعة العبيد للنص - التي يمكن من هزاتين مختلفتين . وكما يقول كايرو جروبيز : إن احتكاك وظيقي النص وليس احتكاك الشخصيات هو الذي يكون النص .^(٧)

وهذه النظرة إلى اتجاها النص هي التي سبب منذ د. سار ماحب عن رايته وديالوجيهم ، في الوجود التراسي لصوبى داخل النص وذلك من شأنه أن يغير المواجهة الضرورية لاستمرارية الحدث (وخاصة في النصوص المرسطة بأيديولوجية معينة)

وهناك ملاحظة خاصة بالنص - أعيد لها المخرج أيضاً - وقد كانت فرصة لتحريك لعبة الريا على المسرح - ونقصد بها القناع الذي كانت تلبسه الملكة وفي إطار هذه الفكرة - نذكر أيضاً الإشارات المرسلة إلى الشعب - التي كانت تحول إلى تردد لشعارات متناقضة مع **كان يقال** حركة اليد للصخرة بالمديح تتأوى مع حركة اليد المصغرة بالمديح واليب **أولكن النجاح الحقيقى لهذا الاستخدام** ، يدا لنا واصحابنا كصير في المرض معاً ، من خلال **صلى الاستبداد المسرحى** يتقلب الآفة ، ويصبح **المقهور** **والملك** **الأنقى** **الطامى** **الوضع** لا عهد عليه . وهنا يحدث شيء لا يحدث عادة في حالة التربة الشعبية - وهو أن الشعب للقفور استطاع أن يمر في الطبقة الحاكمة بين وظيقي صاحب الحاجة والتمائل المصادرة (أى من هو معه ومن هو ضده) ، ولذا اسمد الملكة واتصل من الوزير أيجاول سعد الدين وهبة بذلك أن يبرز الخطأ بعينها ؟ ربما

الوزير (للمنادى) قول لهم يرجعوا وأنا أعيدك

الوزير كان حيلة الشطر
أحوك أنا كنت بأمر عليك
صحيح ، إنما عنان مصلحتكم . كله
عندكم أتم عنان معرو ناس
كويبر^(٨)

الملكة (للاستاذ) يعملوا كده ليه ؟
الأستاذ سحافوا بكلموا
الملكة جعدروا^(٩)
الأستاذ حافة العصب تمكر حرك إحال^(١٠)

وأخيراً فإن لنا معه الملاحظات التي تلخصها فيما يلي : تدور بعض الإشارات الإجماعية (الحركات الراقصة) الواردة في المشهد الأول كما لو أنها مضممة على العرض وغير موطئة داخل سياق دلالات واضح (وخاصة رجع الثابت إلى أعلى) ، أما التوسيل هذه

تناقصت مع لازمانية العرض ولاسكاسيته وذلك بسبب الصيغة الأوروسية البحتة التي أضحت العرض القصة الخالية التي كان يسمح بها عام الديمقراطية ثم إن هناك تعارفاً بين أداء جميل راتب (الوزير) مع طبعية محبة يوسفى هادوة للحد (الملكة / العامة) ، أما حسن عبد محمد (الأستاذ) - فقد احرم الموضوعية الطديدة في الأداء . وكذلك فإن ظهور الوزير على المسرح أوفى النص في نهاية الفصل الأول يشير إلى ضعف في البناء المسرحي الذي لم يستطع أن يحافظ على ارتفاع التصاعد الدرامي فاستبدل به حركة استعراضية ومع ذلك فهذه ملاحظات عابرة لم تمنع التلخيص السيميولوجي والتلخيص الملاحظ من الاستمتاع بالعرض

• هوامش البحث

- (١) سعد الدين وهبة - الأستاذ ص ٧٣
- (٢) مجلة القادى ، العدد ٢٧ - ص ٥
- (٣) ١٩٧٥ ص ٢٠
- (٤) سعد الدين وهبة - الأستاذ ص ٨٣
- (٥) ص ٨٢
- (٦) نفسه ص ٨٢
- (٧) نفسه ص ٨٣
- (٨) نفسه ص ٨٧
- (٩) كايرو جروبيز ، سيميوطيق العرض الكلاسي (ميدرا) سنة ١٩٧٠ ص ٢٤
- (١٠) سعد الدين وهبة - الأستاذ ص ٩٧
- (١١) ص ٨٦

المراجع

- (١) Corvin, M. Semiotique et spectacle in Orgonon 1980 Université de Lyon
- (٢) Greimas A. J. du sens, seml. 1970
- (٣) Pechoux M. & Lichs C. «Mises au Point et Perspectives» A. Proques de l'analyse Automatique du discours in langages, No. 12 Mars 1974
- (٤) Propp, V. Morphologie du Conte Popul. 1973
- (٥) Souriau F. Les deux cent mille situations. De marques. Flammarion 1960
- (٦) Ubersfeld A. Lire le Theatre Editions Sociales 1977

- (٧) وهبة - الأستاذ ص ٨٦
- (٨) لاي ، أغسطس ١٩٧٩

مكتبة غريب

للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير

٣/١ - كامل صدق (بالفجالة) ب: ١٠٧٠٢١ - القاهرة - جمهورية مصر العربية

تقدم لأعزائنا القراء أحدث إنتاجها من المؤلفات :

اسم المؤلف اسم الكتاب

- | | |
|--|--|
| الأستاذ / أحمد عبد الوهاب | ١ - إعجاز النظام القرآني |
| الأستاذ الدكتور / نظيم لوقا | ٢ - محمد في حياته الخاصة |
| | ٣ - بيوت الله |
| الأستاذ / مأمون غريب | ٤ - خلافة عمر بن الخطاب |
| | ٥ - خلافة عثمان بن عفان |
| | ٦ - حجة الإسلام الإمام العزالي |
| الأستاذ الدكتور / عبد المنعم النمر | ٧ - إسلام لا شيعية |
| الأستاذ الدكتور / نظيم لوقا | ٨ - التمساء المسيحية والإسلام |
| الأستاذ الدكتور / محمد عبد المنعم خفاجه | ٩ - الأدب في التراث الصوفي |
| | ١٠ - نحو بلاغة جديدة |
| الأستاذ الدكتور / نظيم لوقا | ١١ - فسرويد يفسر أحلامك |
| الأستاذ الدكتور / محمود عباس حموده | ١٢ - دراسات في علم الكتابة العربية |
| تأليف : بوليفن أثرتون
ترجمة : الأستاذ الدكتور هيثم قاسم | ١٣ - مراكز المعلومات - تنظيم وإدارة وخدماتها |
| الأستاذ الدكتور / زيدان عبد الباقي | ١٤ - علم النفس الاجتماعي في المجالات الإعلامية |
| الأستاذ الدكتور / نيملة راغب | ١٥ - دليل المناقشة الأدبية |
| | ١٦ - دليل المناقشة الفنية |
| الأستاذ الدكتور / سمير سرعان | ١٧ - تجارب جديدة في الفن المسرحي |
| الأستاذ / فاروق جويده | ١٨ - بلاد السحر والخيال (من أدب الرحلات) |
| | ١٩ - الوزير العاشق (سرمية شعرية) |

في النصف الأول من عام ١٩٨٠ جدير الأستاذ محمد كمال محمد بحملات تصنيفها. الأعمى والذئب
الحب في أرض الشوك. وطوال حياته الأدبية لم تنح له فرصة إصدار كتابين متتابعين. وفئة هي الفئة الأولى. أخصاب التي
يشهد صدورها كتابه في إحدى دور النشر الرسمية فقد طبع. الحب في أرض الشوك. ومثل. عن طريق مؤسسة المعارف
اليوم. ضمن سلسلة كتاب اليوم. بوير ١٩٨٠. وكان آخر كتاب صدر له هو الأجنحة السوداء ١٩٨٩.

الأعمى والذئب

و

اللقاء المستحيل

معنى هذا، أن الكتاب صدر في بعد أحد عشر
عاماً من صدوره آخر عمل أدبي له. لكنه لم يكن
صامتاً أو مكافئاً، وإنما كان يكتب باستمرار،
حرصاً منه على مواصلة الإبداع وإثبات الوجود في
عالم الكتابة. وللدليل على ذلك أن مجموعته
القصصية والأعمى والذئب، تضم قصصاً قصيرة
كتب في أعوام ١٩٦٧، ١٩٦٩، ١٩٧٠، ١٩٧٥،
١٩٧٩، كما أن روايته القصيرة والحب في
أرض الشوك تكشف عن أنها كتبت قبل ذلك بزمان
طويل. وقد انتشرت رأس ليرة ميداناً تجري فيه
أحلامنا

ومع ذلك فإن تأمل الكتابين - في البداية - يثير
سؤالين، تری ضرورة الإشارة إليهما قبل الوقوف
عند مخارج من قصة القصيرة. فحدد المسألة الأولى
في حرص هذا الكاتب على أن يؤكد وجوده ككاتب
رواية، فضلاً عن كونه كاتباً للقصة القصيرة. وأظن
أنه ليس وحده في هذا الشأن هناك كثير من الكتاب
الذين لا يكتفون بطول واحد من ألوان الفن
القصصية. وكأنهم لا يرون وحشي في اعتمادهم -
لم يكتب القصة القصيرة - أن يحرق فيكتب
روايات طويلة. حتى وإن كانت قدراته الخاصة.
وموهبه الدابة. وأدواته القصة، لا تؤهله لذلك -
مع صليماً بأن الموضوع هو الذي يحرص
الشكل، الأدبي الملائم

حقاً، إن نجيب محفوظ كتب عدداً هائلاً من
القصص القصير، لكن أدواته ووسائله وإمكاناته
القصة والفكرية تؤهله لأن يبين كتاب الرواية المتشر
والباحث في رواياته يستطيع أن يستكشف مراحل
وانجاعات وألماداً. وقد جرب يوسف إدريس كتابة
المسرحية والرواية والمقال وغرق كل هذا طاقته بطل
فنان القصة القصيرة، عربياً وعالمياً. ويحرب توفيق
الحكيم في أكثر من فن أدبي، دون أن يشب فيها
زيادة حقيقية، أو امتيازاً قنياً، اللهم إلا أدب
المدح الذي لم يتدعه فيه منار

كذلك عمل الأستاذ محمد كمال محمد حتى قدم
روايته والحب في أرض الشوك، ووضح إلى جانبها
خمس قصص قصير. والرواية تبدو كما لو كانت قد
كتب في أعقاب يونيو ١٩٦٧ بيد أن ظروف
الطاعة والنشر هي التي حالت دون أن تری النور.
وما هي الآن تصدر وقد تجاوز الكاتب مرحلتها،
وتطور إلى حد كبير. ولأن كان هذا التطور قد تجدد
ما قدمه من قصص قصير فقد جاءت هذه الرواية
دون المستوى الفني الذي وصلت إليه قصصه

سيد الشناج

مضيد. وسبب أدى ما أسر الكامن و. حرص
الكاتب على أن يضم بعض القصص القصيرة إلى
روايته تلك ١٩ كتب أخصر لو أن القصص القصيرة
صحبها مجموعة قصصية مستقلة. بدلاً من أن تكون
ملحقاً بالرواية. وليس ثمة ما يوحى بوجود أي
ارتباط، لافي الموضوع، ولا في الشخصيات، ولا
في المواقف، ولا في وجهة النظر، ولا في الأثر
العام.

ومما يكر من أمر في أعين محمد كمال محمد
كاتباً للقصة القصيرة، إننا نعلمه إذا حكمنا عليه من
خلال رواياته كما أنه لم ينظم إلا نفسه إذا ظل متشبهاً
بكتابة الرواية الطويلة. من قبل قدم روايات وأهم
من العمر ١٩٥٤، ودماء في الرادى الأخير،
١٩٦٧، والأجنحة السوداء، ١٩٦٩، لكن لا
يستطيع أن نعتبره من كتاب الرواية المخلصين لها، أو
المتفوقين فيها، إذ إنه لم يكشف فيها عن اعتبار ما. ل
الشكل أو المصنوع أو في رواية النظر، أو بما شدة
ذلك من قضايا من الروايات التي قسمها عدد من
كتاب الرواية في الفترة التي ظهرت فيها كتاباته
الرواية

أما المسألة الثانية فإنها تتعلق بعلمه تصنيف
القصص القصير، عندما يفكر الكاتب في إصدار
مجموعة قصصية، إذ يفرض أنه ينتخب من
القصص ما يرى أنه يعبر عن آخر مرحلة فنية وصل
إليها، أو يجمع ما يشكل - متجاوراً - موقفاً ما، أو
وحدة موضوعية معينة، أو عناصراً فنياً خاصاً، أو
انطباعات نفسية محددة. وهذا يتطلب إيماناً بظن طويل
ما بين يدي الكاتب من قصص كتبها في فترات
متباعدة، وللدوافع المختلفة، ووفقاً لمتطلبات آنية متغيرة
هنا يكون الانتقاء والانتخاب ضرورياً، فلا يحلو
الكاتب مجموعته بكل ما سبق أن كتبه. وإذا كان
الحرص بغير للشباب من الكتب أن يجمعوا كل ما
كتبوه في «أوائل» مجموعة قصصية يصدرونها، فإن
هذا الأمر لا يكون مقبولاً بالنسبة للكاتب الذي سبق
لهم أن نشروا أكثر من مجموعة أو أولئك الذين لم
يأخ طويلاً في الكتابة. إنهم يربكون غفلة كبرى في
حي أنصهم، وإذا نشروا قصصهم دون تصيف
موضوعي، ودون تمييز فني

أول ما يلاحظ به قارئ مجموعة الأعمى
والذئب، أن عدد قصصها وصل ثمان عشرة قصة
قصيرة، خمس قصصاً مختارة من الناحية الفنية،
وقصصاً أخرى عادية جداً، بل إنها أقل من المستوى

مسقة تنبئ له وأنه يكون حتماً عند حدوثه كما أن له أسبابه الواقعية الإنسانية ، التي تتبع من واقع حياة الشخصية ذاتها بحثاً في صراعها طبعياً ، وثباتاً مبعولاً ، وانتصارها انتصاراً للإنسان ، محمداً وصبراً .

لهيول ركة ، عندما يلمس له السم محبة اعطاه . يرفض نظريته الخاصة ، لأنه انتهى من الطعام لئله ، لكن عندما يبدأ الخاف في فتح فم القطة فإنه يذوم ، لأحاسيسه بشهود هذه الطريقة . من أن ازداد عيب الخاف ، حتى راح يهلول ركة يذبح نصف بالنصف ، فيعصى ويخرج ويذبح

والأعشى ، الذي لأحيلة له ولا يوه ولا يروء نادجاً بأحد موعظ الفديا الذي أودع ابت المصيرة فيه وقد اعتدى على عذريتها ، فراه نخلال حتى يأتي به في بيته ، فيلاطيه ، وبسائله ، ويطلب إليه تصحيح الوضع هن ، ولكنه يروع حين يخبره الآخر بأنه بحث بالثناء لي ، وب له في الكبت كني يعمل خدمة عندهم بها واحتراف واحابه من كل جانب ، وان موقفه فيكون الانتفاء الأسطوري من الأعشى مشرفه وتكرمه ، وعقده شكل نفعالي طبيعي ، دعما لاعتدال

الطفلة الصغيرة في لعبة «اختناق» ، نشأ وتنتهز وتنصر . وإن بدا غير ذلك ، ظراً لأن الصراع الخارجى لم تتوهم عيوبه لعدم تكافؤ القوى المتصارعة ، إذ لكن يكون الصراع الدامى مقماً ومفعولاً فإنه يلزم أن يجري في حلبة تساوى فيها كل الأطراف الطيبة هنا صغيرة ، خادمة تركها الأسرة التي تعمل عندها في داخل السباة الفاحشة ، وأغلقت أبواب السباة ، وبوافدها ، بمنهى لأحكام الذي بشع قوة وقسوة ، ولم يسمح بقاء سببه هو ، بده

وكل ما شاهده الطيبه من داخل هذا السحر من راحة على التحدى والتأثر طفلة في مثل سبها شدى ، محيطه من الدكان المقابل لتقصصها مجمع حول طاسة الطعمية على باب الدكان المماور الناس يستلقون حول حربة اليد الملبنة بلعب الأطفال لشووعة طفل يلطمع «أربيا» راحى اللود ، ويسرع به مسيحاً كل ذلك والطفلة مخوفة ومحكومة كما فرسه عيب الموه الأخرى من ضغوط وسرعان ما سمعت ظلال من عهده القادة اللامعة حسم انساني يعنى باب لادامى للسباة ، وسمع بكه خصمه يعص معها الدب ثم يرفق حسم ليستمر أمام عمله لقيادة وسندر محوفاً مستملاً ، وهو مدير مقص الزحاج ليعلم الهواء ، فاستراحت الطفلة ، وشعرت بالأمان ، واستغاثت لدم

هكذا اتحدت الفرصه للانتقام وللتأ ، ولانتصاره إلى لم يعمل ، بهمهم من غير ذلك لم تصبح ، ولم تصبح ، ومع سادالة أو موعز في حال الشرطه .

انتقاداً للسابه . وانحيازاً لمحوميا وصجانيها ، لس عه انتفاء ما للسبارة أو لأصحابها . ومن ثم فإنه لا يهبها شخص السجان وإن تغير ربه وتسلوبه ، إنه هنا يرندى إليه الكاكي القديم ، وشبه لها ، ويساعدها على أن تسم سم الحرية والرحمة والاسرخاء

فأثار هذا طفل ، ملقى . لقد تحدث جلادها بالصفحت ، وارتفعت الانتقام بالكوث وحقت انتصارها بما يوحى برصاصها من الواقع الجديد ، إذ اطمانت ملاحظها واستسلمت للوم ، مبتسة (ظرت إلى اساتة في الرأه استمرت اطمانته لها مذبذبة فأذا ، منبصر الزحاج انعطشها الهواء ، يجب أن تستمر السيارة في السير دون توقف ، زحزحت نفسها للحلف ، وغاصت في القعد الطرى . ظرت إلى الطريق ، والدكاكي ، والناس . أعبت براسه عميقة واستشقت الهواء برشها وشرفت بهنبا ، مركب حمدها براسي بكل اعصاب شعرت بمحدر لديد يدعوها للناس قاومت لحظات ثم استسلمت للوم مطمئنة الملامح (1) هذه القصة نموذج ممتاز للعبة القصيرة الفنية . لم تعد الصفحات الثلاث ~~القطع للتوسط~~ بل إنها - بالتجديد - عبارة عن التي عشرة قرة كل قرة كلها معدودة ومحدودة وكل ما بدأ بدياه حديده . نصف إلى الموقف ، وشير الانتاء . ويدمع الى الترف ، وتصعد منا إلى حيث يسمى أن تكون القصة لا تبرز على كلمة واحدة لمخرج بلطف ~~الحوار~~ الإحاطة بالوجدان والشعورى والفكرى . لا يترك لك الكاتب ثغرة تمتد منها إلى الخارج لا زعيم . ولا أعمال صاحب . ولا شعارات طنانة ، أو خطب سبيرة وعظه

ولنعراً معاً مدابات قرة ، لدرى إلى أي حد تمكنى من أن يجيب تكرار الكلمات . وكيف أنه أراد أن تسلم مدابة الفقره ، للذابة الثالثة للقره الآتية ثم ما يسرى من حركة داخلية منطوية صاعدة (عيناها) مخمضان من خلف زحاج السباة إليها تستطيع الخروج من السيارة للطريق ، للناس ، للنفس والمطر والهواء عثت على أصابعها الشهور من يوم أن اشتعلت بالخدمة عندهم زحفت من البسار إلى الجيب انتقلت من طرف القعد إلى الطرف الآخر الزحاج كله مثقل وهم حيدوها أن يعضه الناس يستلقون خلف حربة اليد التي يرفع صاحبها نادياً فيسرع بهمهم إليه شيء يكلم أنفسهم والأبواب الأربعة كلها مثقلة بالفتح سقط ظل عرق حمله القيادة اللامعة تحركت السيارة تتحرك معها في قلق بدا لها الأمر غريباً أن يجيء وحل ليجلس في مكان القيادة غير سداها ارتعشت حين سمعت صوت الترحل نظرت إلى انتصاته في للرأه ()

بما محمد للكاتب أيضاً ، أنه لم يلجأ إلى وصف شخصية الطفلة . الخادمة ، ولا شخصية السائق

الجديد أو السارق ، ولم يقدم إلينا السيد المعلوم ، لارسمه ولاسلوكه أو جكره ، وإنما اكتفى بالمرقب في حد ذاته ، واستطاع أن يثديه بشحنات كهربية أهتته إلى للدرجة القصوى . ويشير إلى أنه لا يوجد ثمة حوار ، وإن كنا نشعر أن الحوار الدخيل بالغ الغزارة : بينها وبين نفسها ، وبينها وبين الأشياء البسيطة التي تشاهدها في الخارج . وبين وبين السادة . وبينها وبين هذا الصاحب الجديد

لقد وعى الكاتب في أن تلعب لصفته الصغيرة هذه إشعاعات كثيرة ، ول أن يحمل ، وبه متعمدة سحرها أدوات القصة . بحيث اكتسبت ميا وموصوحاً

على نحو آخر زعم أن شخصية «هلول ركة» في قصة «الليل... يا فاطمة» دسحت لكي يكتب لها الرقاء ، كما كتب لشخصيات «راسكو ليكوف» في «الحرية والطباب» و «بيمان كار ماروف» في «الإخوة كارامازوف» ، والأبنة لدمستوفسكي ، الروائي الروسى المعروف ، و «هلول ركة» شخصية لها حضورها وخطرها الفنى ، تذكرنا بشخصية الزين لرواية «عرس الزين» للروائي السودانى الطيب صالح فكلاهما تعدد أن تكون الشخصية القصصية ذات لحد ، وخصرصة ، واستقلالية ، وندره

بلغ الكاتب من حلقه في تصوير بلاهة الإنسان الممرق حذاً جعله أقرب إلى الكلاب . ولعنه وعى ذلك جيداً ، لأن الكلاب كانت سبب أزمة «هلول ركة» . وكل ما يصدر عن الكلاب من أصوات ، وحركات ، وانفعالات ، تبعه الكاتب ، وأصفاه على شخصيته الغبية ، حتى إنه عقد بين «هلول ركة» وبين الكلاب علاقة ود ورحمة ومشاركة وتعاطف ، اختلقت جميعاً بين البشر ، بينه وبين راوى القصة . البطل ، الذي يمثل البعد التالى للصراع الدرامى فيها استهدف الكاتب تجسيم ما يجسم من انتقاد التوصل والحب ، وكيف أن الإنسان اندثر من الدخيل لا يملك إلا التمسك بالآخرين . وهو في صراعها اللاإساقى لا يفرق بين الأسوياء وبين المرضى الضعفاء ، بل إن عرقه يدفعه إلى أن يتسول على من هم أضعف ، فيكون دماره هو ، وضباب أمله في الانتصار ولأمان

وخلف ضريح «المت الوالدة» المتعرب من شباك الصيق صوه ياهب توفعت هلول ركة ، وفصت النعانة بيد ترفش . انتصحت طائفا أنه وتشم ، استدار متعمداً يندفقي بكلمة خلقت به انبررت أصابعي في لحم ذراع . وأنا أحره لأقعد على الأرض . وألقيت أمامه بقطع اللحم للممرسة بسم الفئران . برز لساقه طويلاً محدوداً أمامه ظل تشمم دون أن يتصطد اللحم أو يمد إليه يده كان شعاعاً نعد . محتكاً بالطعام الذى قدمته لها فاطمة ، تناولت طلعافة وقربتها من له تدافع في خيشومه المبرير فتنز انتشت ، كأنما من تحت الأرض ، مجموعة من الكلاب ، فانتصت معروفاً ، وبطيرت

قطع اللحم من يدي. هجعت عليها للكلاب، فجزئت بسرعة لأحتمها. أطبق أقدامي على معصتي غلصت منه بقطة لحم، وجذت، يهلول كة، من طوق حبه فأنصت بصوتي قاومي فاعياً، وأنا أدمع فكه الأعلى محد كي بينا كظ أسنانه لأدس قطعة اللحم عصياً التوتى فكه، وصرب بقدميه لحافيتي الأرض كمسوس يرجعها بحوافره. تطرح بين دراهي يميناً وشمالاً. ركع على ركبتيه حلق في يعم مفتوح بابت كل أسنانه. صجاة صرب وصهي بالثراب. وانطرح على الأرض مديراً على وجهه تداهمت أقدامه كالصحيح طوح دراهه من جانبه وقصر من شعر نسي يده كالخلب. وحرل خلفه رجلا على يده وبكبه أتمت عن ظهره شمل فاطبض أقدام على يده محدناً صوتاً كصناعة الفخار. وبيع بصوت عال مخلقت حولنا الكلاب مسيرة بباحه. سلس أحدهما لحسي. فضم آخر إصبعي. لم أفلت يهلول ركة من يدي حتى عيب قطعة اللحم دخلت فيه، وانزلقت عبر بلعومه. بيما يروث حياه خارج عظميها، كأنما ستمقتال من وجهه. وأطلق صوتاً كصغير ماسور الطعير جرى لاهة راضاً درجيه وضرب بكفيه شبالة الضرب الخشن ودفع يديه. كأنما يجرى جاحزاً في مراحله المهيورة. فتابنا خلف الشباك حتى الكوعين (٢١)

في هذا الجزء ملاحظ أن الكاتب يميل إلى قوة تصوير الصراع المقيت المدمر. ليس بين الإنسان الإنسان، ولكنه بين إنسان وحيوان! فقد تعامل مع بهون ركة على أنه كلب من الكلاب الضعيف الضار. أما الآخر - الإنسان، فإنه قوى مضارع مخطط، يتصور دائماً أن العلية لم تكون لغيره. ومن ثم فإن اللقاء بينها مستحيل. إنها على طرف نفيس. وأحب مفقود. والتراصل غير ممكن. والإنسان - هنا - هو سبب عدم تحقق ذلك. للدواعي عسية وحسية

كما نلاحظ أن ما صدر من يهلول ركة من حركات مقاومة، أم أصوات، لا تتصل بالشر. صدر صدورها من عالم الكلاب. لقدحة أنا بشر بالصوت حصاً، حتى صار صوتاً حياً ملموساً. وقد حدد الكاتب لكل مستوى من مستويات حركة الكلب، ما يقابلها من درجات الصوت. بعد أن ربط - منذ البداية - بين النباح البشري وبين استجابة الكلاب له بطريقة الخاصة. ولم يمتعه اختيار الألفاظ الدالة على ذلك، مثل - جوهو - يوقوق - يذدق - يعوى بصوت كاساح - ركس - دفس - حمحم - بنم

ثم إنه حرص على أن تكون جملة من فاحية، وعباراته من ناحية أخرى، قصيرة إلى أبعد حد واستخدام الأفعال الدالة على الحركة، والتوتر، والصراع، بشكل جديد ولا نجد يسرف في

استخدام حروف المطف، ليربط الحمل بعضها ببعض الآخر، ولكنه ينتقل من حركة إلى حركة. ومن فعل إلى فعل، ومن اتصال إلى آخر، دون انتظار لمراحل ربط، بلارة لأفعال القارئ ودفعاً له كي يعيش التوتر والتلقى والتوقب، ولتنتقل إلى إحدى الحركة والتوقب. ولعله أراد أن يتعد عن خلق الجسور بين الجملة والجملة المماثلة. فتمة عدم تواصل في كل شيء: في النظم، والمتممات. والحياة، والعلاقات بين الناس بعضهم والبعض الآخر. وكأنه بعد شئ من هذا في ماء القصة. وتشكيل هيكلها العام الجملة الواحدة القصيرة تؤدي دورها المحد الذي لا تتدها. وتأن الجملة التالية بما عطلت لها، لتطبع انطباعاً خاصاً بها هي وحدها، وهكذا. وما على القارئ إلا أن يؤدي مهمة اللبابة، والربط، والتذكر، والتخيل، ثم المباشرة الكاملة!

ولم يترك في كل قصة لغة لارة، لا تبلغ حد الصرامة والجهامة، ولا تتصل من قريب بلغة الشعر. ولا تهيئ إلى حرجة الإسفاف والابتذال، تحت أي دعوى أو مذهب أو مبدأ. وهو لا يتلى إلا الكلمات القصيدة للدلالة على للمي الواحد المحد، حتى لا يدخلك ذهيب في تأويلها مذاهب شتى، فبغت منه الزمام، ويتعرق الخط المني، ويضج الهدف

في القصة - الأعمى والثلث - نراه يذتر في انتحاب الأنامل الدالة على حركات الأعمى وهو يبحث عن ابنه. يقول على لسان الابن راوي القصة: (...) في المسبح نادى أبي من حجرة، فسدوت أدنى. دخل يتحسس الطريق إلى الفراش انكشت في ركن الحجرة وأنا فليس ثباتي كنت يداه الفراش الخالي صاح زهرات. خرج ينادى بصيحائه. دخل الحجرة ثانية. زحمت يداه المرعشان على الجدار حتى وصلتا للسبيل الخلال من الثياب. فلو حول نفسه وصرخ ينادي (٢٢) ونادراً ما يكون الحوار، مختصراً أساساً في اللغة المهارى لتقصصه القصيرة. ربما لأن جملة القصيرة المبدية ليست إلا حواراً مشحوناً بالإغراب والدلالات والصبر. والمغالي. وعندما يكون هنالك قلدا ضرورة موضوعية أو فيه فإيه يصعد كثيراً في جملة. بحث بأن عسير، ومكتفاً، ومركزاً، ومعداً

مثال ذلك ما تدبره من حوار بين الأعمى وموظف الملأ الذي انتهك حرمة الفتاة الصغيرة انه الأعمى داخل الملأ، وقد بحث إليه الأعمى برسول لتناهم حول سبر الفضيحة (فتحت الباب للطفة الخبيثة كثره الإصبع) ودخل الرجل مردود الخطى في تحادل حيا أبي بيرة متوددة. أطرق أبي برأسه جلس الرجل أماماً على الدكة الخشبية المنحصة نظر إلى أبي مترقاً ثم أي بجماء

أرسلت لك أم كوكب قلت بدوي المرح

مال الرجل يوحه المرحض إلى جانب حدثت عباد في الأرض صمناً

لا لاند أنك تعرف ما نوي عمله
حك الرجل نفسه المذنب بأصبعه وسكت رجف أبي
على الحصير مقرباً من النار أكثر كانت الحشرات
عمرة كميون دثاب في الظلام

عرفت منك بعض الأشياء. روعة
وأولاد. أهذا يمنع من المار؟
عشت يد الرجل بارباط في شعر أس الثعير
ليس هذا في الحقيقة
أطرق أبي لحظة وضع رأسه

للايح أنها بت ملجأ كان يمكن أن أبلغ
لولا الصبحه

م الرجل شعبه للثعير وسك
لا أصح منك كلاماً أبتت هرب
والفرصة أمامك. لتدير أموك حتى تعود. بيرة
متوددة قال الرجل مستعصر الصوت
قائماً

لم ينطق أبي وصمت في قرق قال الرجل بصوت
يراجع في حلقه:

حاضرها للسر مع أقارب إلى الكويت
لتنشغل في بيهم
ددم أي شئ لم أتممه حسب مسكراً
خادماً
أر صبيهم

تأول وجه أبي برقة محبة انتفض برز
أبعدتها هنا. لترب من جريتك (٢٣)

واضح أنه لا يكتب الحوار بالعامية. بل إنه يتوسل باللغة الفصحى المقبولة السليمة البناء والتركيب، والمجدة عن الضجر. إنها لغة سهلة، تأسى الغرض المطلوب والجملة الحوارية عنده قصيرة. على الرغم من أن معظم ما صدر من جميل حوارية جاء على لسان الأعمى - الأب - فإن ملاحظ أخطاء الخطابة، مع أن الأعمى كان في موقفه شديد الانفعال. والتوتر. والعاطفة. والحساسية لأنه أهين في عرضه وشره وكرامته

وما لفت النظر أيضاً أن الكاتب لم يستخدم قبل كل جملة حوارية أقوالاً القوي كما هو مأثور لدى بعض الكتاب، حتى بدأ الحوار بالفعل. قال: أو ذاب، أو وقت، به هنا مهد للحوا بعض مكسوف عن حالة القصة، أو عن ضعة الصوت

أو من يرمع الحركة المصاحبة لمن يصدر عنه الصوت كأن يقول : « تمت أي جملة . فمتم أي بشئ » لم أسمعه . اتعصم برأى . أشرق لحظة وروى رأسه . وهو لا يكتفي بذلك ، بل إنه يحدد صدى الجملة الحوارية عند الحرف الآخر المشترك في الموقف الحوارى ، وإن لم يطق كلمة . ففصيح الحركة ، أو الانفعال ، أو ما قد يصدر - عمداً - من صوت ، أعما هو متم للموقف الحوارى من ناحية ومهم بالنسبة للتسيج العام للنص القصيرة كمثل : إن الجملة الحوارية تتبعها حركة ، مثل « مثل الرجل بوجهه » ، « حكت الرجل أنه » ، « جنب يد الرجل بارتياك في شعر رأسه » ، « رم الرجل شفتيه » . وهو ما نلاحظه مثله في قصة « الليل يا فاطمة »^(١)

ولا ننسى أن هذه السمات الفنية تتوارى في كل القصص التي أشرنا إليها ، والتي تعتبر خصائص وجدت بهذه القصص إلى حيث الحدود والدقة والإحكام . وسطيع أنضيف إلى ذلك محاولته الإكدام على أن يتوخى طريقة السرد القصصى . وفي الشكل الذى يقدم به الحدث ، مع احتفاظه بكل ما ذكر على أنه أساسيات في عملية البناء الفني

الشاهد على ذلك قصة « حكايات عن طاروس العصر » ، فخرها الصراع هما : « معاطى » و « سائق حربة اختطروا » . وقد تولى أخوه أمام حبيه ، بسبب تعديه ل « قسم الشرطة » و « عرفان » ، شرطى المباحث الذى كان يستبد بالناس ، لعلاقته بضابط المباحث « فاروق » ، ولظلماته المتنوعة لزوجة هذا الضابط

ويقتصر الكاتب خطته ما بعد طرد « عرفان » من الخدمة وحبه سنة ، إذ سقط سلطاناه عنه ، وعطس يبحث عن عمل حتى أدى به الأمر إلى أن يعمل مهرباً أو « ميوئناً » في الأسواق . لقد هوت قومه الغاشمة ، فإسار جبروته . ثم يتقدم من عياله . وبعد أن قام بالأعباء ، طلب أن يقدم أحد المخرجين . يشد وثاقه خيل ، و « ما أنه سوف يحل هذا التناقض ، اضهاراً لير عنه في القلب » ، وكشفاً عن توجهه حصيلاته

عند ذلك يرد : « معاطى » من بين الواقفين ، قاسى غلاماً ، وأحد هلف الخيل بقوة وتحكام حول جسمه « عرفان » ، الذى فشلت كل محاولاته في الإكدام من الدفق . « أخيراً » . طلب إليهم أن يعكفوا ليعمل بمخلصوه . ومن أصبحت المهروم في العيون رأي خطاب صفاته غلظت ملامحه باهوان فلم يجد بداً . إعلان حمرة ، وحرمة المصارحة

انصرف هنا صميمي حداثاً ، قائل للتصديق « معقولة » ، وقد ميأت له كل الماصر للمعاونة التي عمداً تصور حدوثه معاطى . تتمم وثائق . وعرفان يسقط من عل والأسباب معروفة لا فتور . ولا وماسه . ولا إقصاء شئ وجبل كل الامور تحرى تلقائية وطبيعية . واللقاء - لقاء الحب والعدل والتعاون - مسجل . إذ كيف سم وعما على

الانفص تماماً . وكل منها في طرف محد حداثاً ، ولا سبيل إلى وضع أي معبر بينهما . أو أي جسر للتعام والود ؟

لو أن المسمى الذى أرادته الكاتب قد قبل بشكل تقليدى لما كان به جديد . إذ المحدد حقاً هو القالب الذى حسب فيه الكاتب فكرته ، أي الشكل الذى صيغ الحدث من خلاله ، فقد شاء الكاتب للأطراف التي يجمعها « الحدث » بالدرجة الأولى أن تشترك في بلونه

تمت حيران ومعاطى يتكلم . تعرف إلى سبب الصراع أي إلى ما كان من أمر أخيه الذى جذب حتى الموت ، في إيثار بليغ ، ومن وجهة نظر الأخص المتعدى عليه . وهو - بطريق غير مباشرة - يفصح علاقة السلطة بالناس ، والظلم ، والترور ، والرشاوى ، والظلم . دون أن يعلن صراحة من نقد أو تخريج ، ومن غير أن يبرح بكلمة يفهم بها ذلك . والمحق أن معاطى لا يتكلم ، وإلا أصبح حديثه خطبة مطولة لكن الكاتب هو الذى يصور ، ويحدد ، ويحلل ، دون تدخل حل الإطلاق

العنوان الجانبي التالى هو « عرفان يعلن نفسه » . « الدثب » . « الحلام » . مثل السلطة التي تدوى : « صورة واقعه الذى صار إليه » ، وضياحه الذى أصبح فيه ، « صورة الذى يستشعره » . هنا يجتاز الكاتب قفص الصراع « يعلن » ، لأن في ذلك إصفاً عالياً ظاهرة حقيقة يبرهنها « أنما » ، إذ قرع مع نفسه بسلام بالأسوأ هو فيه . وسأله هذه لا غنى حل أحد وهذا الإعلان للناس يقع في عشرة سطور

ويظل مع عالم « عرفان » . حيث يلى العوان الثالث « وفي ظلمة الليل عرفان يتأمل نفسه » . هنا شعر أن المكاتب يعين « الزمان » و « محدده » « وفي ظلمة الليل » . وهو ما لم يحدث من قبل . ثم إن العمل الذى سوف يحدث هو « يتأمل » نفسه . إنه ل « يعلن » ، ولكنه « يتأمل » ، ومنى به ذلك ؟ « وفي ظلمة الليل » ذلك أنه سوف « يتأمل » ، أمعلاً وأقوالاً وسلوكيات وعلاقات لا علاقة لها بالقسم الأساسى إنها أشياء حية مستورة لا يكون الحدث منها « إعلاناً » ، أعما « تأملاً » للنفس ، وفي ظلمة الليل ومادام الأمر كذلك ، فإن له أن يكشف المعطاء عن كل مشور حتى . ولا ناس من أن تستغرق فترة التأمل ثلاثة أضعاف ما استغته لحظة « الإعلان » من مساحة

يجي عنوان رابع هو « حيون في أضاء المدينة » وفي هذا الجزء يلتصق الكاتب نظرات بعض من كان يرهيم « عرفان » ، ويستغلهم ، وحل عزمهم بلا مقابل . مثل ماسح الأحذية . وصبيان القاهى ، و « راحة السمك » . وأصحاب الدكاكين الصغيرة ، باعة الخضراوات والفاكهة

ثم تنقل إلى موقف عملى بدأ « عرفان » يتجده ، جاء تحت عنوان مجلس « كراوية الأسطوري » يقول : « حين عقد عزمه على أن يتعم مهنة دهر الأثاث » وموقف الصبية من عرفان ، وكذا روحه « كراوية » ، وصحبة الجميع منه ، ثم طرده

وأخيراً يمشى في القسم المكون « الناس يحكون » مع التجربة التي قادت عرفان إلى هباته المتهمة على يد « معاطى » ، يجمع أن الكاتب أراد أن يشترك الناس جميعاً في مشهدة اللحظة العاصلة . ليس فقط بعض العيون في أحد أحياء مدينة دمياط ، بل أيضاً العقل الجمعى للناس . حديدين وقرويين ، في سوق السمك الكبير . وهذا هو أكبر أجزاء القصة التي تقع في النصف عشرة صفحة من القطار المتوسط

ولا يخفى أن الكاتب يعزل بالرمز في قصص « الليل يا فاطمة » و « الأعمى والدلب » و « حكايات عن طاروس العصر » و « الحاجز » و « القام » . ولا يعنى هذا أنه يوغل في استخدام الرمز ، أو أنه يجرى « الإغراب » . ولكننا نستطيع أن نتلمس لكل قصة من هذه القصص الحيدة بعدد ، أو مستويين ، إذ يمكن تأويل الحدث أو الشخصية في كل منها في ضوء أنها ترمز إلى فكرة أو إلى معنى أو إلى موقف بداته ، وإن كان الثابت - طياً - أنه ولفق في تشكيل الحدث ، وتقديم الشخصية ، واعتبار الشكل ، بحيث لا يتعد باناس الواقع ، ولا يجيد عن الصدق العنى ، ولا يمس في التعقيد والإلتر

إنه تمتد - مع سبق الاصرار والترصد - أن تكون قصصه القصيرة معهومة ، ومعقولة ، يلتحم فيها الفكر والواقع والرمز ، وتنتصر الرؤية التقديمية في فنية الفن المصاحبة الفنية

● هوامش

- ١ - توهت بشارة وحيمة الفنية في « لاهوت » ٨ إبريل ١٩٨٠ - ص ١١ مقال « قصص (عبد الشاد) بعدة تلاعبت الكتابات حول » ، ووقفت لقصته في « البرنامج الثاني » ، باعة القاهره
- ٢ - « الأعمى والدلب » - دار الأمن للطباعة والنشر ١٩٨٠ - ص ٢٥
- ٣ - نفس المصدر - ص ١١ - ص ١١
- ٤ - نفس المصدر - ص ١٨
- ٥ - نفس المصدر - صفحات ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢
- ٦ - انظر الموقف الحوارى بين فاطمة و « راحة » حول علاقة سبيل كلا ص ٧

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعتنا تحت إشراف من المكتب الخيرية

تقدم

العملة وتاريخها

تأليف
د. محمد الشافعي

١٩٦٠

العلامة محمد إقبال

مبادئه وآثاره

تأليف
د. أحمد موصوف

١٩٦٠

ثقافتنا

بين الاتصال والمعاصرة
(جلال العشري)

طبعة ثانية

١٩٦٠

روائع
جبران خليل جبران

• النبي
• رسالة زيب

• عيسى بن الإنسان

• هديقتي النبي

• أرباب الأرض

• ثروت عكاشة

١٩٥٠

الفكر الأدبي المعاصر

تأليف

چوچ واطسون

ترجمة

د. محمد مصطفى بدوي

١٩٤٥

تعريف بالرواية الأوروبية

تأليف

د. حامد سيد النساج

(من المكتبة الثقافية)

١٩٥٠

مفريق تيران

في ضوء أحكام القانون الدولي
ومبادئ معاهدة السلام

تأليف

د. عمرو عبد الفتاح خليل

١٩٨٥

أحزان

الأزمة الأولى

شعر

نصار عبد الله

١٩٤٥

بمكتبات الهيئة وفروعها بالمتاحرة والمحافظات

السيرة الشعبية العربية

محاولة
لاكتشاف
الجدور

في
أعمال

فاروق خورشيد

سامي خشبة

قبل شهر قليلة ، أصدر فاروق خورشيد روايته الثانية «حفة من رجال» ، وهي الكتاب السادس عشر ، من بين ثمانية عشر كتابا وضعها - حتى الآن - الكاتب الذي تتراوح أعماله دائما بين الدراسة النظرية أو النقدية ، والإبداع الأدبي . ولأسباب عديدة ، ستكون هي موضوع الصفحات التالية . لم تعرض رواية «حفة من رجال» مجرد الاهتمام بها فحسب ، وإنما فرغت ضرورة إعادة قراءة أعمال «رواية» مائة فاروق خورشيد (لم أجد لها ضمن رواياته حين وصلت «حفة من رجال» بأنها روايته الثانية) وأقصد بها صياغاته الروائية لسيرتي من سيرتنا الشعبية الكبيرة : سيف بن ذي يزن ، وعلي الزريق المصري . وفي هذه القراءة الجديدة ، تجلت لي «حفة من رجال» ، وفي العملين الشعبيين السابقين معان محددة . أحسنا نوحا من «السجلات» التي لا يصح أن يتحملها نقد أدبي ، على الرغم من أنه بالضرورة أول من يشعر بأهميتها عند الكاتب المدع نفسه . وأحسب أنها «سجلات» لا يصح أن يتحملها النقد ، لأنها تقع في مجالات علوم متخصصة أخرى ، كان ينبغي أن يحرث أصحابها برأيها بأنفسهم ، لكن يفرطوا للنقد طلب بعض من أهم أدواته في عمله ، هو بالذات ، أثناء توفيرهم لقائمة معرفة صحيحة بعلومهم وحرفيتهم . وذلك لأنهم كانوا يعرفون بوجود هذه التربة أصلا . وقد لا تكون الصفحات المقادة كلها من باب النقد الأدبي ، وهي قد لا تكون - من وجهة نظر أصحاب العلوم الإنسانية التي ستعرض في نقابها الخاصة دون مرشد صميم - سوى لزرعة أو ادهاء لا طائل وراءه في نسوا الأحوال . أو شئت متفرق من الملاحظات الطريفة في أفضائها ولكن المسئلة ينبغي أن تصرف إلى أصحابها ، وعليهم وحدهم ، أن يقرروا بشأنها ما يرون .

وليسمح لي القارئ أن أنقل إليه الآن وجهة نظر فاروق خورشيد نفسه في تحديد . من يتحمل هذه المسئلة . وسبب انزع أصحابها في تحملها . قال في لقاء حديث . إنه كان من واجب «الأدباء» أولا - بقصد المبدعين والنقاد جميعا - أن يظهروا بجهدهم وجود مادة أدبية جديدة - أولا - بأن ينشعبوا ، القارئ ، الحديث من أمثاله . ولقدرة على أن تثير فيه الإحساس بأنها تجسد أشياء عريضة كامة فيه . وفي الأمة التي يسعى إليها . فلذا نحقق ذلك الشعب . ولذا ذلك الإحساس ، وعادت هذه «المادة» لكي نحمل في «وجدان» الأمة للكان الذي كانت تحمله في زمن قديم . أصبح من حقنا أن نطالب علماءنا بحيث حقيقة هذه المادة ، ليس باعتبارها «أدبا» وإنما باعتبارها من المكونات الأساسية لثقافة هذه الأمة ، ولذكورها النفس ، وعقائدها - وأسلوبها في الاعتراف ، وفي صياغة النثر العليا ، وفي تصورهما لنفسها من حيث هي جماعة إنسانية ومجتمع ، وفي التصرف على العالم والكون من حولها . فهل يتحقق

الشعب ، ويثور الإحساس ، لكي يتحمل أصحاب المسئلة ما هم أسمى به ؟

حسبا بدأ فاروق خورشيد سيرته قبل أكثر من عشرين سنة ، لإعادة اكتشاف رب السيرة الشعبية العربية ، وإعادة تقييمها ، التزم - أو ألزم نفسه - بمحاولة رئيسية جعلها «قصته» الخاصة الأولى أو «الأساس» . إثبات أن نوع «الرواية» الأدبي ، ومن القصص بوجه عام ، لم يكن نوعا مستعدا في أدب الحديث ، رأي هو نوع له حدوده وحقبة الخاصة . ومناخه الأصلية ، وملاحه السيرة الصادرة بأصوغها في بركة ثقافة القومية العربية العامة ، وفي ذلك الحين طلبت عليه إثبات هذه المقولة دراسة تاريخية نقدية شبه معاصرة^١ ، قامت على ركيزتين من التحليل المنطقي والبراهين العملية المنهجية ، واضطقت إلى الدعوة لإعادة قراءة تاريخ الأدب العربي دون اعتياد على مقولات المؤرخين والمعاد القدماء الذين أكدوا - بناء على أدواق وملايسات خاصة - أن أدب «الشرق» العربي ، لم يخرج عن أنواع صيغ الكهان ، وخطب البدلاء والحكام ، ورسائل الدواوين ، أو مكاتبات الأصدقاء . وطلب فاروق خورشيد - حينذاك - من قراءة الأدب العربي الإسلامي ، وما يسمى بالجاهل - قبل أن يطالب دارسه - أن يمشوا على ما اعتد عليه أسلافهم - القراء والمستمعون ، لا النقاد والدارسون - من قدرة حرة على التدقيق المنهجي ، ومن إحساس فردي بالحاجة إلى الأدب الإبداعي (النسبي) ، لكي يكتشفوا في تراثهم «آلاف القصص» التي «تخرج فيها التاريخ والحياة» ، أو الخفية والأسطورة ، أو الواقع والخرافة .

في تلك الدراسة ، جاء الحديث عن «السيرة الشعبية» جزءا من كل ، أو لبنة واحدة من لبنات بناء التصور النقدي التاريخي الذي أراد «الباحث» أن يطره كمفهوم نظمي جديد . ولكن «الباحث» تحول بعد ذلك إلى محاولة عملية ، تهدف إلى إثبات مقولته الرئيسية الأولى ، من خلال «إعادة صياغة» مجموعة من السيرة الشعبية على وجه الخصوص ، في بناء ورائي متناك ، ونسبوت في غريب من دوني القارئ الحديث . وبدأت هذه المهدلة بسيرة «هارة» في شاد^٢ في شكل يمزج بين الدراسة نقدية و«تلخيص» أحداث السيرة نفسها . وتقديم صورة درامية لشخصياتها . ولكن التلخيص أدى إلى غلبة المادة القصصية لسيرة على التعامل البعدي في الدراسة . ويبدو هذا الكتاب - كأنه «البروخ» الذي كان لابد لفاروق خورشيد أن يعبره بكي بشره في عمله الأساسي بعد ذلك : وهو إعادة صياغة سيرة كبيرة كاملة من أكبر السيرة الشعبية العربية . سيرة «سيف بن ذي يزن»^٣ ويبدو كتاب «في كتابة السيرة الشعبية» كأنه عملية «الإعداد» النهائية ، التي استعد بها «الباحث» للقيام بعمله الكبير بعد ذلك . ولكن فاروق خورشيد ، يقدم عمله الكبير هذا .

بإصرار على أن هذه الرئى ، ما يزال هو إثبات أن شعوبنا قصصا ، هو في الحقيقة تراثهم من الأدب الثرى ، تحقيق ، ونقول : « وتقديم السير الشعبية كأعمال فنية جديدة بالقراءة » ثم بالدراسة ، هو المرد الوحيد على من يزعم أن أدبنا العربي وتراثنا القومى قد خلا من فن القصة خلوها تماما ^(١١)

ومع هذا ، فإن الباحث الممارس خاصة للمادة القصصية التى أدرولا أن يقدم إليها مصرا نظريا ونقديا عنها ، ثم رأى ضرورة أن يبرهن على صدق صوره - لأننا لم نصدقه ، أو لم يصدقه خاتمة النقاد من أصحاب التكرير العقل العرفى - برهانا عمليا يقوم على مساهمتنا على مرارة هذه المادة القصصية قراءة جديدة ، بتسليمها دوق « المستغرب » نفسه هذا الباحث ، لم يتوقف - حتى منذ البداية - أى منذ كتاب « الرواية العربية » - عند مفهوماته الرئيسية لأدب تلك ، بل إن تلك المفهومات راحت بالتدريج لتكتسب وضع « البديعية » التى كانت عابيه من إدراكه عام ، أبعدته غرائب التفكير والتدقيق والتفند التحكى ، المصطنعة عما كان ينبغي أن تحسه الفطرة السليمة ، وإلا هل يعقل أن تعيش أمة هذه ألوف من السنن ، وسط أحداث وأهم فخرى ، تلربحها وتركيبها بملغان من التعبد ما تعرفه ، دون أن تكون لها أساطير ؟ ودون أن تحاول أن تذكره تلربحها الاجتماعى والعقائدى والسياسى فى أبسط أشكال التاريخ وأكثرها أولية شكل القصة ، أو ما أصبح عندما « حكاية » ثم « سيرة » ، وما يهبها من شعوب القصص الدرامى ؟ وهل يعقل أن يكون لهذه الأمة مثل ذلك التاريخ ، وذلك الخبرة التى انمكت وتجسدت فى كل مجال من مجالات نهل النشاط العقل للإنسان ، دون أن يكون فى تراثها الخاص ، نوع من أنواع الأدب القصصى ، اكتسب ملامحه البتالية ، وخصاله الأسلوبية المتميزة ، وتراكيبه وسبجه وهومولفاته ، من الإطار المتطور الممنوع من التفاصيل المتحركة والمنطوية فى ذلك الإطار ، حياة هذه الأمة الاجتماعية والعقائدية والسياسية عبر تاريخها ، وحتى تصبح هذه الأنواع الخاصة بها من الأدب القصصى (خيالية من أى نوع كانت أو تاريخية أو مرمجة منها معا) مثل كل أدب قصصى عند كل الأمم الأخرى ! (جزء متضمنة ، لا تتصل من البيان العام المتطور مرة أخرى له « ثقافة الأمة كلها » ، وهى كقولنا « الاجتماعية الخاصة »

أقول إن هذه « المفردة » التى ظلم هذه « المفردات » السابقة كلها ، اكتسبت وضع البديعية فى دراسات حشد كبير من الدارسين ، وما قرر أن وضعها فاروق خورشيد أمام منظر « الحس » الفطرى السليم ، بحججه القوية ، ثم ببراهينه العملية وذلك على الرغم من محاذرة عدد من النقاد ، أو تعديلات طلبها ضد شعوب ، وازدادوا إحاطا على « لدية » ، الأساسية « الحديثة » !

وقد شعر فاروق خورشيد بذلك ، حتى منذ البداية ، أى منذ كتاب « الرواية العربية » فشرع يضع أصابعه على قيم فنه وفكره فيما أثبت وجوده من « القصص » الأسطورية أو التاريخية أو التى تجمع بين آثار المسمى الأسطورى (العقائدى الدينى أو الطبقى) والتاريخى ، وهما أثبت وجوده من أنواع الأدب القصصى - عربية الأصل - ومواده ، أو تلك التى « أحس » بها أو استنتج منها آثارا مهاجرا أو مستمرا من تراث الأمم المجاورة (الأحياء أو المرس - أو المصيرين القدماء ، أو البيرطيين) ، وهما أثبت وجوده أيضا من « موهبات » درامية قصصية ، المحدث شكل أساطير ذات كتابها الأصل فى كتابات أدبية « أكبر حجما أو أوسع عمالا » وكانت تلك الأساطير قادمة إلى التراث العربى من تراث أدبان غير عربية ، أو حتى غير « سامية »

فى تحليله لقصة « دى العرب » التى اكتشفها الباحث عند « وهب بن منبه » مثلا ، يضع فاروق خورشيد يده على مجموعة من القيم « الأخلاقية » ذات المعنى الاجتماعى الواضح ، التى يتميز بها البطل : « أيا يكون طريق الخلاص من قيد « الطبيعة الإنسانية » والمصير المحكوم لعقل الإنسان وجسده القفسى يولد من اليأس هذه القيم فى كلمات : الزهد ، المعرفة ، الهدى ، العبادة والطاعة (الروح) ^(١٢) ثم يكتشف « كنهنا للمنى الدرامى واضح وضوحا كاملا فى القصة منذ بدايتها ، ويسير معها إلى نهايتها ، بل بكل - لكن يحمل الحكم عاما على الجانب الأكبر من تراث الأسطورة العربية - يقول بعد الكلمات السابقة مباشرة وهو يتضح لى عديد من أساطير العرب وخصصهم ^(١٣) »

وفى تحليله لحكاية « الحارث الجهمى » وحكاية « قيس بن وهير ^(١٤) » يميز على « موهبة » أسطورية تقرب الحكاية الأولى من أساطير اليهودى التائه ، والمولندى الطائر ، وغيرها ^(١٥) ، ويربط حكاية « مضاعف ومى » فى تحليله لها ، « سيرة » العيش « وحياة الماء فى حياة أهل الصحراء » ، ويكتشف التشابه بينها وبين « أسامة » و « جولييت » أو « جول وفرحى » من جانب آخر ^(١٦) ، ويكتشف الارتباط القوي بين العناصر التى صنعت ملهة الحبيب الشايب ، وبين التوظيف القوي الذكى لمعطيات الواقع الطبعى والاجتماعى الذى نشأت فيه القصة أو م تألفها ^(١٧)

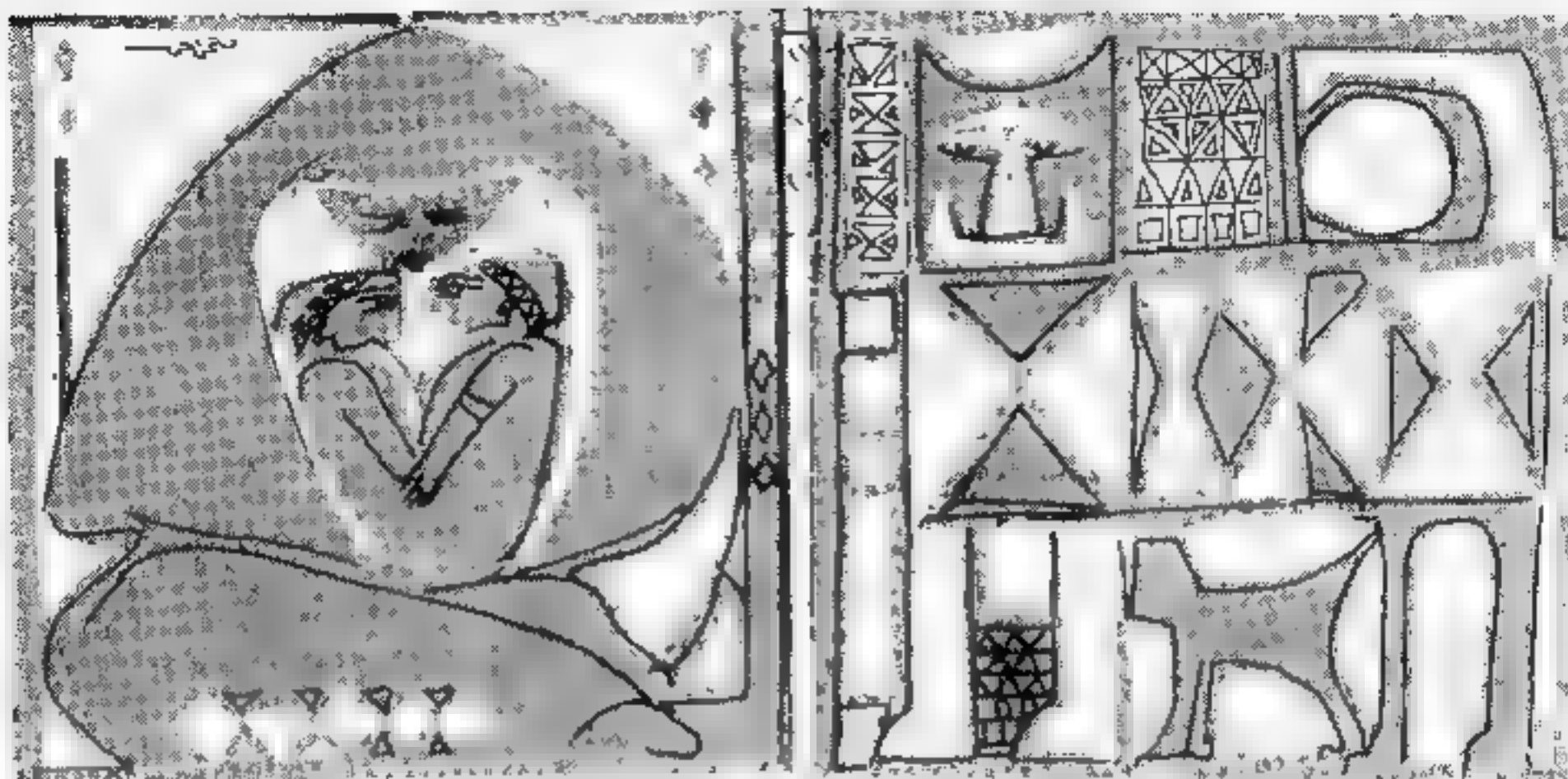
وليس هذه سوى نماذج قليلة لتجاوز فاروق خورشيد للمفردة الرئيسية التى أراد أن يطرحها فى كتابه الأول عن تراث الأدب القصصى العربى حتى إذا شرع فى تقديم برهانه العملى بصياغة « سيرة سيف بن دى يرد » وعلى الرغم من أن مقصده للصياغة تبدأ بما يوحى بأنه لا يعترف إلا تأكيد نفس المعنى ، كما بيت الحيلة التى أوردتها من قبل (المعنى رقم

(٤) ، فإن المقدمة دائما تدل على أن البحث - أو الكاتب المدع فى هذه المرة - يعرف أيضا ، و بحسب - مقدار ثراء « المادة القصصية » التى يعيدها إلى وعينا بعد غاب طويلا

بعد التمدد الطويل - سيبا - الذى يدور حول وجود « الأدب القصصى » فى التراث العربى ، و حول اكتشاف شكل النوع القصصى العربى الخاص ، وبعده دروة تراثه فى السير الشعبية ، وحول رسم كتابة هذه السير ، ورأى بعض الدارسين العرب أو المستشرقين فى أصلها ومؤلفها ، ينتقل فاروق خورشيد إلى البحث عن « مغزى » هذه السير نفسها ، انتقالا مدعوما بنفس المدافع الأول - دعى إثبات وجود « أدب » مدع - مؤلف للقصص فى شكل السيرة يقول : « والواقع أننا نستطيع أن نجد بسهولة قصة معينة وراء كل سيرة ، فيها تدافع سيرة « سيف بن دى يرد » من الساميين ضد الخابيين ، وتكشف هذه القصة المتصورة الخطيرة بأخلاقه ورواياته بارعة ، نجد سيرة « حنتر تدافع عن قضية مقابلة هى قضية الرابطة بين الساميين والخابيين ، فهى تجمع هنا ولا تفترق ، وتجعل من شخصية بطلها حنتر - مرمجا من العنصرين ، وممثلا لخصائص الخصم (الظاهر العربى) « الكبيرين » - ويجد فى سيرة « كسيرة » الظاهر بيزيس « دفاعا أشمل وأهم عن قضية وحدة الشعب العربى بكل مكوناته - سواء أكانت أريفة أم سامية أم حامية ، أو بصورتها التجسدية » سواء أكانت عربية أم سودانية أم فارسية أم رومية ^(١٨) »

ثم يعمى فاروق خورشيد بعد ذلك إلى إثبات رسم كتابة « سيرة » سيف بن دى يرد ، مؤكدا أنها كتبت فى القرن الرابع عشر (وسيكور هذا موضوع مناقشة طويلة مع البحث ومع مصادر) - وإلى توصيح سبب اختيار القالب الأصل ، كاتب السيرة « حل منه غرون » لشخصية « سيف بن دى يرد » وقصته « التاريخية » لكن يكون بطل هذه السيرة ، ثم لإثبات أن « القضايا التى دافعت عنها السيرة تكاد تكون قضايا مصرية خاصة » ، مما مثلا قضية ماء النيل ^(١٩) . وهنا أيضا ستكون لنا مصادمة طريفة مع فاروق خورشيد بصفت « دحنا » ، ولن يكون له - فى البدء - مد سوى ما كتبه فاروق خورشيد « حيدنا » فى نفس صياغته ذاتها للسيرة ، مع « اقتراح » له كثير من المبررات والأساليب - باسظر إلى هذه المادة القصصية الخاصة من منظور مختلف كل الاختلاف ، حتى أن قلنا إن « الباحث » حيد « سيد » بكثير من الإشارات فى تحليلاته لما أوردته من قصص فى كتابه « الرواية العربية »

حينما اختار فاروق خورشيد « سيرة » سيف بن دى يرد ، « لكن تكون أول ما قدمه بتدوينه » و صاغه رواية ، وأسلوب « مصرى » من « سير لشعب » كان مدعوما بعدد عوامل « دحرة » أو « شكية » ، وعزير



أخرى سبق أن أوضح الكثير منها في دراسته : « الرواية العربية » وفي الجانب القلبي من كتاب « فن كتابة السير الشعبية » . وأول العوامل الظاهرية كان إثبات مقولة عرافة النوع القصصى في التراث لأدى العرب ، والرد بالبرهان العمل حل اعتراضات عدد من النقاد ومؤرخى الأدب العربى الحديث ، والوسيط ، والفرد ، الذين وضعوا توارخهم لهذا الأدب ، وأصدروا أحكامهم النقدية في ذلك التاريخ في ضوء معايير الأنواع الأدبية في الغرب وفورعها . وقال تلك العوامل الظاهرية من أن سيرة سيف بن دى برون سيرة متوسطة الطول ، ليست بحجم سيرة داث الهمة ، أو عترة أو الظاهر بغير صراحة ، وليست بالقصر الذى تنسم به سيرة الزير سام ، ثم هي سيرة ممثلة بالأحداث والمواقف والتطورات أو التحولات الدرامية المؤثرة ، مما يسمح بسحب ، وإلى تشيخ أحداثه بحادية درامية واضحة وقوة تأثير عاطفى أو وحدى كبيرة ، سواء عن سوى الأحداث أو « الثبات » الرئيسة ، أو الشخصيات ومحوها وما يعوم بين من علاقات

وبكى فاروق خورشيد انه - تسلسا - إلى الاعياد على ما يمكن أن يسميه بالتاريخ السياسى أو الاحتجاجى «صندوق» لكنى عدد في ضوء هذا النوع من التاريخ ، رمز «كتابة» السيرة في أقرب لشكافا إلى الشكل الذى وصلت إلنا به . وفي هذا الانحاء اكتشف ن - ابن كثير - الفروع الإسلامى الكبير (ت ٨٧٧هـ - ١٣٧٣م) ، ذكر في كتابه «تفسير القرآن الكريم» أن - وما يذكره العامة عن البطال ، من السيرة المنسوبة إلى ذات الهمة والبطال والأمير عبد

الرواحب \ والظاهرى عليه / فكذب والفرار ، ووضع ياد ، وجهل ونحيط لاجل ، لا يروج ذلك إلا على لحن أو جاهل ودى ، كما يروج عليهم سيرة ، عترة القيسى ، المكتوبة ، وكذلك سيرة البكرى والذئب مسوغير ذلك إلى عترة القيسى ثم يستند فاروق خورشيد إلى ملاحظته المذكور فراد حسن في كتابه «قصصنا القيسى» من أن الشخصية الثانية في السيرة ، وعلى شخصية الملك الحبشى ، سيف فرعد ، هي شخصية تاريخية معروفة ، حكمت الحبشة ما بين عامى ١٣٤٤ - ١٣٧٢ م . وعلى ذلك يطلع فاروق خورشيد بأن ومن كتابة السيرة لابد أن يكون معاصرا لزمان حكم هذا الملك الحبشى ، الذى حارب المسلمين - وحارب مصر - هو وأبيه من قبله ، أو لابد أن يكون لاحقا مباشرة لزمان ذلك الحكم .^(١٣)

وقد تكون هذه الأحكام صحيحة غالبا إذا كنا نتحدث فقط كتابة السيرة في شكلها الثانى وعمل إثبات . ولكننا نعتقد أن السيرة نفسها ، أو ما نسميه «مادتها القصصية» وتحولات شخصياتها وأطوارهم ، وموتيفاتها الأسطورية ، والعناصر الدخيلة في تركيب قصة حياة الشخصية الرئيسية في السيرة (سيف بن دى برون نفسه) وعلاقاته مع من أحاط به من بشر عاديين أو غير عاديين ، أو غير بشر من الجن والمخلوقات الخفية الأخرى ، نعتقد أن مادة السيرة نفسها هذه ، عندما بأدلة قوية على أنها أقدم عهدا بكثير مما اعتقده المذكور فراد حسن ، ومما رآه الأستاذ فاروق خورشيد ، بل نعتقد أن بعض هذه الأدلة يشير إلى أن أجزاء كثيرة من السيرة ، كانت في

الأصل أساطير - طالدة ذهبية (ولنية) ، أو طمس - لرجع إلى زمن أقدم بكثير من القرن السادس الذى عاش فيه سيف بن دى برون - الشخصية التاريخية المعروفة من «أدواء» ابن ، الذى استعان بالفرس لطرده الأحياء من بلاده قبل الإسلام بأقل من عشرين عاما فقط ، وأن هذه الأساطير ، كانت قد تجمعت وامتزجت بأنواع أخرى من المواد القصصية عبر مراحل تاريخية مختلفة ، ومؤثرات ثقافية كثيرة متعددة والدة من ثقافات أخرى غير الثقافة الأصلية (العربية / السامية) في جنوب اليمن ، التى تحت الصحابة الأولى للسيرة تلبية لاحتياجاتها ، وفي إطار ضرورتها الاجتماعية والحضارية . ويصبح لنا أيضا أن السيرة لم تكتب مرة واحدة ، وإنما كتبت عدة مرات (لقد لا يقل عن ثلاث) ، سبق أولها زمن سيف بن دى برون التاريخى وحسب الطرد النهائي للأحياء من اليمن بالاستعانة بالفرس ، وكتبت الثانية - على الأرجح - بعد أن ساد الإسلام اليمن ، وشاوره اليمنيون (عرب جنوب شبه الجزيرة) إخوانهم عرب الشمال (القيسي) شرق الفتح الكبرى (وقد يكون من الأمور ذات المعنى هنا أن تذكر ما أجمع عليه المؤرخون العرب لقريا ، من أن جيش الفتح الإسلامى لمصر كان جله من قبائل اليمن ، سواء كان من البداية تحت إمرة عمرو بن العاص أو المدد الذى أمده به أمير المؤمنين عمر بن الخطاب بقيادة عبد الله بن الزبير . وعلى ذلك فإن حل هذا الجيش كان في الأصل من الجيوش التى شاركت أصلا في فتح سوريا وفلسطين . هل نسق خطوات تحليل فنزعم أن «تيمة» ، ولذى سيف بن دى برون «مصر» و«دثر» المدين حكم أرضها مصر وعمرها . وحكم

الثاني للثام وعموما ، كانت تصيرا شعبيا « بمانيا » عن إحساس القهسويين الجاهليين الذين استقروا ، وخلق بهم غيرهم في الثام ومصر بمساهماتهم للمطبخ هذه في فتح اثنين من أكبر أقطار وطن الأمة ؟ أم أن الميجرات العربية - السابقة بعصر الفتح - إلى سوريا ومصر كانت تأتي في الأصل من اليمن ، فكان هذا ميورا « سياسيا » قويا لدى أمير المؤمنين عمرو لا اختيار قوات هذه القبائل لحمل عبء الفتح في عديد القطين على التبعيد ؟ . هل كانت تعبئة قوات الفتح وتوجيهها عملية عشوائية ، أم عملية مدروسة ؟ . وعلى هذا فقد تكون الصياغة أو الرواية التي وصلت إلينا من السيرة عن القرن الرابع عشر - عصر الملك الحشيشي سيف أرعد ، ووالده عمدا صبرون والمواجهة الحادة بينهما وبين مصر وإميرتها من سلسلة مملكة الطراز شرق السودان ، وشمال الصومال الحاليين - قد تكون هذه هي الصياغة الثالثة للسيرة ذات التاريخ الطويل ، كتبت بوجهه لما يمكن أن يسمى به أجهزة « الصحة الثقافية والفكرية في عصر الدولة الملوكية - أو تحت إشرافها - التي استغادت - بقينا - بما كانت الدولتان - الأيوبية والفاطمية - السابقتان لها في مصر ، قد قامت به في نفس المجال لأسباب سياسية وحضارية ودفاعية كثيرة ليس هذا مجال البحث فيها ، كما استغادت هي والدولتان السابقتان لما كان الرواة الشعبيون قد صاغوه من قبل . ولد يعني لنا أن « لغرض » أن أكثر الإصدارات - التي أضيفت في هذه الصياغة الثالثة للملوكية - للسيرة أهمية ، كان حذف الاسم الأصل الذي كان يسمى به ملك الأحياء في الصياغة السابقة ، ووضع اسم « سيف أرعد » مكانه ، في طمئنتان كامل إلى استمرار تقليد المعنى وتأكيد الاسم الجديد للفرس . المطلوب ، مادامت السيرة تتحدث عن مواجهة حضارية وثقافية طويلة ، بين الوطن « المنيع » الأصل للساميين (اليمن) وبين مهاجرهم الأول (مسوطنهم الحضارية الأولى) عبر المصيق في الحبهة

هكذا إذن يكون الحديث عن زمن كتابة السيرة ، متعلقا بالضرورة بزمن نشوء الأسطورة - أو مجموعة الأساطير الأساسية - التي تخلفت بها السيرة في صورتها الأولى . قبل أن « تتراكم » عليها ، وفي داخلها الطبقات التي صنعت صياغتها الثانية ثم الثالثة . ولابد أن يؤدي الحديث عن زمن الأسطورة ، أو مجموعة الأساطير الأساسية هذه ، إلى الحديث عن « موعة » الأسطورة ودلالاتها وما ترمز إليه ، وما يحتمل أنها صارت ترمز إليه مع تطور البنية الثقافية العامة للأمة (للجماعة) صاحبة الأسطورة .

ومن الناحية اللغوية ، لابد أن يؤدي الحديث عن نوعية الأسطورة الأساسية ودلالاتها إلى الحديث عن الدلالة الرئيسية للأسطورة الأساسية في السيرة ، وبحسبها دلالة « قومية » تنبثق عن معنى وعملية تكون

والأمة ، من خلال امتزاج مجموعاتها البدائية أو الأولية الأولى . إنها دلالة تنبثق بتكوين الثقافة « السامية » في مجموعها ، وحمل العرب بوجه خاص لعبء تكوين البنية الأولى لهذه الثقافة . ويبتدع هذا الباب الثاني ، المؤدى إلى البحث عن الدلالة الحضارية لمجموعة الأساطير الأولى ، وما في المراحل الأولية لجميع سلسلة من الأحداث التاريخية وركام من الأساطير ، التي أدى مجموعها وتراكمها إلى نشوء الصياغة الأولى لسيرة تدور حول عملية تكون الأمة ، من خلال عمليات امتزاج واتساع حضاري واسعة يعرفها تاريخ الجزيرة العربية ، وتاريخ أطرافها ، الجنوبي والشرقي والشمال بوجه خاص .

وأخيرا - حسب ما نحدد هذا الحديث ، قد يكون من اللازم - إن لم يكن من باب المظرفة انصراف - البحث عن دلالة السيكولوجية للأسطورة الأساسية ، أسطورة مولد البطل الرئيسي للسيرة ، سيف بن ذي يزن ، ومفاته ونشوجه ، هذه الدلالة التي يمكن أن نخرج منها أوضح جوانبها - في صورة « زهر الحبيب المطلق » بما يمكن أن يسمى به الموضوع الأدبي ، موضوع علاقة البطل بكل من أمه وأبيه ، وهو بحث سيؤدي بنا مرة أخرى ، وبشكل شبه التلقائي إلى موضوع البداية ، أي موضوع زمن نشوء الأسطورة الأولى ، ولذلك قد يصلح لنا أن نبدأ من البحث عن الدلالة السيكولوجية للأسطورة ، ونلغزى الاجتهاد التاريخي لهذه الدلالة .

في السيرة ، تبدو العلاقة الأساسية في حياة سيف (الابن الذكر) هي علاقته بأبيه (الذي قتل - قتله روجيه ، أم سيف نفسه ، قبل أن يولد سيف) ، وبأجداده المذكور ، وعلاقة التناقص الرئيسية على المستوى الفردي السيكولوجي ، التي يعيشها سيف ، هي علاقته بأبيه التي تسمى لإحلاكة بكل سبيل حتى إنها تحاول قتله يدعا . وهذا التناقص الصراع بين الابن والأم ، مع سعي الابن تحريرا ، أو بشكل واضح للارتباط بالأب وآباء هذا الأب (السلالة الذكورية) ، يقدم صورة « نموذجية » متناقضة تناقضا صريحا مع الفكرة المروية - أو مع ما حاول مسجون عرويد أن يبرره استنادا إلى تحليل مصموم الأسطورة العربية (اليونانية) والطقوس الأصلية لها أو الطقوس - وثيقة الصبغ المتعاقبة - المستمدة منها ويبدو أن العلاقة الصراعية بين الابن الذكر والأم ، والارتباط الحضري - الفرزي أو الواحي - بين الابن الذكر والآب وملائكة الذكورية ، تكاد تكون « نية » أساسية في أساطير اليمن على التعبير فقد لاحظ طارق خورشيد الشام بين علاقة الأم والآب ، وموقف الابن من الأم القائلة القوية وموقفها منه ، في قصة عمرو بن مضاض (شقيق الملك الجرمي الحارث الأعلى التي يروي القصة) مع روجيه وأمه ، وبين نفس النية في سيرة صف ،

ولفقرص - حسب لزيم « المعنى » للعصبة - أنها وقتت أو رويت كأنها تاريخ حقيقي كامل - قبل زمن سيف بن ذي يزن بوقت طويل يربو عن عدة قرون ١١١١ ، ويوحى هذا بصرو « إعادة محض لقوة المروية عن الموضوع الأدبي ، مما يتعلق بصورتها الإنسانية من ناحية ، ومما يتعلق بصلاحياتها للتفسير الأنثروبولوجي (لا السيكولوجي فقط) لأساطير أم أخرى تعيش ثقافة متميزة عن الثقافة الغربية

ولكن نفس الدلالة أو « النية » نفسها ، يمكن أن تؤدي إلى استنتاج آخر لتقال ، لابد من محصه من وجهة النظر الأنثروبولوجية الحالية ، وهي أن الأسطورة الأصلية التي ربما كانت هي أصل أسطورة عمرو بن مضاض وصيف بن ذي يزن سويا ، ربما ترجع إلى مرحلة من مراحل تطور التكوين الاجتماعي للقبيلة العربية القديمة ، في عصر لم تصن « أدبياته » خلاصة قط ، كان محتواها هو الصراع على سلطة القبيلة بين الآباء والأمهات ، عصر التحول - الذي لابد أنه كان تحولا فذا تأثير سيكولوجي بالغ العنف من سلطة الأم إلى السلطة الأبوية - في مثل تلك المرحلة - كما يحدثنا التاريخ الأنثروبولوجي العربي - سقطت وثبات « نظرية » كثيرة ، كانت فيها للريث « الآباء » الإناث السيطرة الكاملة على « البنات » المتدورون كله ، من شمال القارة الهندية إلى سواحل المحيط الأطلنطي الحالية

وفي ضوء هذا الافتراض ، تتخذ « ثبات » كثيرة في السيرة مبررا واضحا ، خاصة فيما يتعلق بسيف بن ذي يزن ، تلقائيا أو بشكل واضح ، للارتباط بأجداده المذكور ، وعلى أنفسهم « سام بن نوح » ثم « إبراهيم الخليل » . وهنا يجدر بنا أن نسجل مجموعة من الملاحظات حول نوح (أسلوب) ارتباط سيف بأبيه وبمن يتوون عنه ، في إطار صراع سيف نفسه ضد أمه ، وذلك من خلال سلسلة من « أبواب الأب » ومثلين يتوون واحدا بعد الآخر ، إرشاد سيف وتربيته وتوجيهه ونقل تراث أجداده إليه .

« حينما أرسلت فرقة أم سيف (لاحظ ارتباط اسمها بالقمر . هل كان للقمر ربة مولدة هامة في الباشيون العربي الوثني القديم ، أصبح لابد من التخلص منها في عصر لاحق ٢) ولدها إلى البرية لموت فيها وهو وضع ، « تصطبه » أم « معويه (غزله أولا ، ثم جبهة) ونشاته الجبهة - التي كلمها بذلك الحد الأعلى « سام بن نوح - في قصر زوجها ، أخفى الكبير ملك حبال القمر وهذا هو أول « ذكر » بديل للأب برعى البطل الرضيع - ولابد مرة أخرى من البحث عن دلالة ارتباط هذا الأب الرمزي الأول بالقمر

« ويسلمه الخبي ، البديل الأول للأدب ، إلى البديل الثاني الملك « الحشيش » أمراح ، الذي

سيترج سيف ابنته (ما دلالة هذا الارتباط الخاص بالبدل الأبو؟)

• الشيخ جواد - يظهر سيف لكي يعرفه حقيقة . وبما أنه وسبه ودينه وطريق كتاب النبي ويدقه سيف بعد حصره على الكتاب (نائب الأب أدى رسالته ومات لكي يحيا في ابنة من جديد).

• الشيخ عبد السلام يعلمه أصول الإسلام . ويعرفه بزوجته المقبة ناهد قبل أن يموت (ويجود الشبان ، جواد وعبد السلام في شكل طائري يحطون لكي يرشدا سيما إلى شجرة الحياة التي تنقده من جراح سيف أمه القاتلة فيسحانه حياة جديدة).

• شيخ بلا اسم يعترض طريق أحد أعداء سيف ويرغمه على الإسلام ، وعلى فك أسر سيف ومساعدته في الحصول على مخاض الموت السحري .

• الشيخ أنعيم العذاب ، حارس ذخائر سام بن نوح ، وهو يشترك مع سيف عند الذخائر كأنه أخوين البطل ، ويشاركه لصيده حيناً ينشك سيف حرمة الحد المقدس الميت ولكنه يعود إليه بعد ذلك - حيناً يحرس سيف بشجرة أشبه بالموت والجلاد الجديد (الفرق في البحر ، والانفتاح إلى نفق مظلم كأنه الرحم الذي يخرج من طرفه الضيق فالله الرهي تحت شمس جديدة في أرض غريبة) لكي يجد الشيخ أنعيم في انتظاره وسعه ابنته التي سيترجها سيف (مرة أخرى لارتباط من نوع خاص بين الابن ونائب الأب أو محله) بعد ميلاده الجديد .

• شيخ يأتي للساحر برونخ بأمره بالإسلام وإنقاذ سيف من وادي السحرة

• برونخ الساحر نفسه ، أول من يهرم لمرة ويتسبب في مرضها ويستعيد منها اللوح المرصود (من ذخائر الحد الأعلى سام بن نوح) ويقتله سيما بها

• الشيخ أبو النور الخزيموي ينتظر سيما من زمان سميق عنه مدخل جزر واقف الخوافي ليده على الطريق ويعطيه ذخائر جديدة تركها له أجداده تساعد في مهمته وأداء الرسالة التي كلفه بها هناك هؤلاء الأجداد .

• الخضر أبو سببان ، الذي يهدي أحد ملوك الجزر للإيمان ، ويرسله لإنقاذ الملك سيف في مدينة البسات

ولو استطرنا في هذا الخط لوجدنا أيضاً مجموعة من الإحوة الذكور الذين كسبهم سيف بن ذي يزن «بسيه» بعد أن يقهرهم في الرذل واحداً بعد الآخر ، ثم يصممهم إلى دين الحد الأعلى الثاني إبراهيم خليل وهو الإسلام الحنيف

ولكن تراث الخليلين الكبيرين ، ومفهومهما هو الجدير باهتمامنا الآن ، لأن هذا التراث هو الذي يؤكد - مجازياً - وجود «طبقتين» متراكبتين للسيرة على الأقل ، قبل الطبقة الثالثة التي وصلتنا من خلالها السيرة ، وهو التراث الذي يؤكد من ناحية أخرى مغزى العلاقة بين بطل السيرة ، وسلطة الأم في جانب ، وسلطة القبيلة كلها من جانب آخر ، ثم هو التراث الذي يؤكد المغزى الهائل لسيف بن ذي يزن نفسه ، كشخصية محورية يتركز حولها - في السيرة - وجود الأمة كلها ، بوصفها كيانا اجتماعيا واحداً ، وذات بناء عقدي واحد أو ما نطلق عليه من ذلك

ويتجسد هذا التراث في صورتين .

• الصورة الأولى هي «دين» الحد الأكبر المباشر - إبراهيم الخليل - وعظيمة الإسلام الحنيف ، الذي تلخصه السيرة - بذلك - حتى تجعله «الجريدا» عاماً لا سرف لجسده الرسالة للعهدية بعد ذلك - في عهد الإيمان بالله ، الإله الواحد ، وفي مجموعة المبادئ الأخلاقية التي تجسد دور «الأب» ، القائم في جوهره على التنظيم وتروم العلاقات الاجتماعية ، وضبطها ، وعلى بسط حلال على أبنائه وأبنائه ، وقدرته على تحقيق الأمن والعدل

• الصورة الثانية هي «السلطة» الحد الأكبر غير المباشر (جد الأمة بأسرها ، لا جد سلالة سيف وحده) وهو سام بن نوح ورواية كتابها هي الأمة السامية بوضوح . ولعله من المبالغة هنا أن نذكر ما يؤكد الآن الأنثروبولوجيون المحدثون من أن «المسلمين كلهم عرب» ، خرجوا أصلاً من الجزيرة العربية ، ومن جنوبها بالذات . - ولعله من المبالغة أيضاً أن نذكر أن الاسم الأسطوري التاريخي الأول لصنعة هو «سام» ، على أساس أن بابها هو سام بن نوح وفي حبة ثانية سميت صنعة «آزال» نسبة إلى آزال بن قحطان بن حابر (وهو هود النبي) الذي ينسب مباشرة أيضاً إلى سام بن نوح

ولعل حرص السيرة على الرضا بين سيف و«سام» بن نوح ، أن توضح للمغزى القوي (على المستوى الهرقي الساج) للسيرة ، وهو مغزى يبعد عن فكرة الانطباع هي السابغ ضد الخاسرين والأجاش . في هذه الطبقة القديمة الأولى من السيرة ، إذ أن أول حصار قامت على الساحل الأفريقي للقبائل ليس كانت حصاراً سامية ، جاءت مع مهاجري حضرموت ، وعند إليها ، وتركزت فيها آثاراً بالغة ، وما كانت الأصول القنوية هي أوضحها حتى الآن . ولكن لعل سلطة سام بن نوح التي «وصلها» الحفيد الجديد أن يوضح - أو يقترح علينا معناها - فأولها هو اللوح المرصود الذي سيصبح لسيف أن يسيطر على قوى غير طبيعية ، تكاد تكون مجسداً

لقوة الدين الذي ورثه سيف عن أبيه عن جده الأكبر المباشر (إبراهيم الخليل) وثاني هذه الأسسحة هو «سيف» سام بن نوح . هذا النموذج المثالي للبر القضيبي (الحفيد الذي سيصبح الحد الجديد للأمة كلها ، يشهر لقبيل الحد برهانا على مسنونه وسلطه الجديدة) في كل الثقافات البشرية المعروفة .

وليس السيف مع ذلك هو مجرد هذا الرمز النفسي ، إنه رمز «سلطة» أيضاً ، سلطة لأب الحدية للقبيلة ، الذي تطور مع تركم طبقات السيرة ، وفضة لتلاحق عصور التاريخ واتساع مجاله حصراً بعد حصر ، إلى أب للأمة كلها أو هو رمز أسطوري لأبنائها الجديد كلهم . إن «خريطة» بسيطة لرحلة الملك ذي يزن (والد سيف) التي ستنهي بمعرفته تقصيره بسبب مواجهته مع لأجاش ، نبي دن طموح السيرة إلى إثبات برع من الحدود الجغرافية لوطن الأمة : من اليمن إلى شمال الجزيرة مرورا بالبحر والحدود بالذات ، إلى «هملك» أي ساحل البحر عبر سوريا ، ومن هناك مباشرة إلى الحبشة ولكن هذه الخريطة تتسع كثيراً في حياة سيف نفسه لكي تشمل ما يكاد يكون كل أرض وطنها أقدم العرب للمسلمين بعد ذلك حين سيطروا على تجارة المحيط الهندي كله وعطوط الملاحة فيه ، أو وصفتها رسالة الإسلام وثقافة العربية . ولكن صلة العرب - إيمانين خصوصاً - بمحضارات هذه البلاد على أطراف وسواحل المحيط الهندي - صلة أقدم من العصر الإسلامي بكثير ، بدءاً من فارس إلى الهند ، وما وراءها شرقاً إلى السواحل الأفريقية غرباً ، وجور المحيط الجنوبية فيها هذا ذلك .

وفي كثير من الجزليات ، والحكايات الفرعية ، والروايات ، والمؤلفات التي تتكون منها مساحات واسعة من السيرة ، نستطيع أن ندس المؤثرات المباشرة لهذه العلاقة القديمة التي جددتها ووسمها العصر الإسلامي - خصوصاً مع ازدهار موانئ العراق وفارس الجنوبية ، وموانئ الخليج وبحر العرب

• الأرصاد والسحر وعلوم الحكمة ، مؤثرات واضحة من الثقافات التي قامت ، حتى ديارها المؤنثة القديمة على نفس الأسس (فارس والهند خصوصاً) ثم ديانة كهنة (سحرة 1) الماغي الفرس وورثتهم الزرادشتيين إلى دبابات البراهمية والفشوية وغيرها من القارة الهندية . بل نلمس آثاراً من سحر الأقريق والمصري القديم ، وقد اتمكس الكثير من هذه التفصيلات في كتاب مثل ألف ليلة وليلة (خصوصاً في طبعاته الهندية والفارسية) مثل المدن المنفصلة جيداً ، وثياب الريش ، والغرف السرية المرصودة ، والخواتم والأقواس ذات الخلف من الجح ... إلخ

• التزج البصري بين ما هو بشري وما هو طبيعة ،

« أمة » بأسرها من خلال هذا لأب الحديد بالذات

وقد لا يكون سيف بن ذي يزن هو اسم بطل
السيرة في صياغتها الأصلية الأولى ، حينما كانت
بالطبع . أكثر القربا من الأسطورة ، هورية ،
والأسطورة الواحة البدائية . وقبل حينما يكتبها
وصلت إليه . ودانت بحال أقل انساها وترب إلى
« حروقة » التحركات المباشرة لمبائل الأمة . وقد س
لاروق عوروشيد في كتاب « في الرواية العربية » مرة
أخرى التشابه الشديد - مرة أخرى - بين التجربة
الخاصة بحكاية « كتاب النيل » وبحكاية سيف
للأحياء من أجل إطلاق حيائه التي حسوها
بالسحر . وبين قصة (أسطورة لاروقية) قصة أخرى
أقدم عهدا بكثير من عصر سيف بن ذي يزن . هي
هي قصة الملك « شمر برعش » ويقول لاروق
عوروشيد : والواقع أن قصة سيف هذه تكاد تشبه في
سيرها ومضمونها قصة شمر برعش . فهو الذي
حارب الأحياء على ماء النيل . وسيخلص منه
مصر . وهو الذي يخلص حربا كبيرة ضد الأحياء
الذين يشكلون عليه فينصر عليه . حيث حدث
الحميري . (١٠٠)

لا يصح إذن أن نفترض أن السيرة كانت
موجودة بشكل ما ، وبأسماء أبطال مختلفة كل
الاختلاف ، قبل القرن الرابع عشر ، لأن مضمون
الصراع التاريخي المضمون الكبير ، من أجل تكون
الأمة ، واستحلابها لوطيا ، وصياغتها بعديها ،
لأن في نفس المجلد « الجغرافية حضارية » تقريبا قبل
عصر سيف بن ذي يزن التاريخي بحوالي ألف عام على
أقل تقدير . ولما بدأ هذا العصر ، كانت الأساطير
والتراث الأولى قد تكونت وشرحت في رحلة لطورها
والثقافة الجدل مع عناصر أحداث التاريخ السياسي
الاحيائي النفاذ ، قبل أن يحل سيف بن ذي يزن
في السيرة على أسلافه (الذين قد يكون بينهم شمر
برعش) وهو ما حدث يقينا بعد انتشار الإسلام ،
حيث أصبحت الطغاة الإسلامية التي ضمت اسم
إبراهيم الخليل ودينه . ولاشك أن كاتب أو كتاب
الصياغة للسلوكية في القرن الرابع عشر أو قبله يقبل
أصاها هم أيضا « طبقهم » الخاصة بعد أن أصبحوا
اختيار السيرة للتسمية لفرصهم . في الصراع ضد
الأحياء ، وفي إثبات لارتباط مصر بوطى الأمة
منذ عصر صهيون في القدم ، وفي إثبات الحق لأمة
ليس فقط في النيل ، وإنما في رسالتهم وفي بقية آخره
وطيا ، ودعوة لتحمل مسئوليتهم كاملة ، فعدوا
الأسماء غير المناسبة ، وأصاها المناسب من الأسماء
والأحداث ، ومن بينها دفن الملك سيف بن ذي يزن
في جبل الخيوشى بالعاهرة حيث قام ملك ابنه
« مصر »

ولكننا نرى أن لاروق عوروشيد بصياغته
الخاصة ، قد أضاف الطبقة الرابعة - ومما إلى

مقولها ، تتلقاها الزوجات الأربع بسيفهن (رموز
قضية في أيدي الزوجات الأمهات اللواتي خصص
خضوعا مطلقا للأب الجديد) فتخترقها السيوف
وتخرقها . وقبل هذا تكون الزوجات الأربع قد ضمن
تولادهن المذكور على حجر أبيهم للفرج على سرير
الأم ذاتها (عرشها) كأنها يملأ بالطقس « المسمى »
هذا لتبلاء نائيا على سلطتها وقوام سلطته

ولكن قتل الأم لا يتم ، قبل أن تجري مواجهة
«أورقية» تمودجية بين سيف بن ذي يزن وبين أمه
قريبة قبل أن يعرف أحدهما الآخر ، ولكننا مواجهة
ذات تركيب متناقص كل التناقص - مرة أخرى - مع
تركيب الأسطورة التي تقام عليها قرويد تحمله ، أو
تج منها خطمة نظريته . فالابن جاء إلى مدينة الأم
لكي يقرها ويقتل الملكة « الظالة المتمردة » . وتأتي
الملكة إلى نحيبته لكي تحاول إغراءه بمسحها ، وبهم
هو يا ، وبعد أن ينجرد كل صبا من ثيابه ،
تكتشف هي بعلامات مبهمة حقيقته . يحتاجه المنجل
والإحساس بالأم ، ويمتد - في نفس الوقت -
الحنان والاشتياق إلى لقاء أمه التي لم يرها ، أما هي
فتردد حرسا على إهلاكه والتبديد لفته

الأسطورة العربية هنا لا تستبعد النموذج
القرني للموتى الأوديسي استعادة كاملا ، بل هي
تعرف به . ولكننا نختاره وتجاوزها . ونجعل اللامع
المطوي هو المسمى الفرزي والواحي للارتباط بالأب
والأجداد المذكورين ونصنع حائرا أخلاقيا . حلالة
على الحاجز النفسي ، والحاجر العرق بين الابن
وإمه لكي توثق علاقة الابن بآبيه ، ولكي تمهد
للقضاء على الأم بسيف أبيها ، أو بسيوف زوجاته
المسلطات لسلطة الابن / الأب الجديد ، الواهبات
له أبناء ذكورا يحلقونه في كل ركن من أقطار وطن
الأمة .

كذلك فإن قتل الأم لا يتم بسيوف زوجات الابن
أو بسيفه هو . إلا بناء على «حكم» جياهي .
تصدره القبيلة كلها . بل «الأمة» أو شئنا توسيع
معنى المصوغة التي أصدرت الحكم بقتل الأم . إنها
مجموعة تضم جميع من ينتمي من يمثل الأب المقتول
والأجداد المذكورين - سواء من شابه منهم الحد
الأعلى - سام بن قوح - أو الحد الأدنى - إبراهيم
الخليل - أو من حل محل الأب مباشرة ، وتضم
جميع «الإخوة» المذكور الذين ضمهم الابن إلى
القبيلة وإلى ديارها ، وجميع الأمهات المسلمات بسلطة
الأب الجديد . المطالبات بهذه السلطة باعتباره ممثلا
لآباء القبيلة المذكور السابقين . وفي هذا الإجماع
يتجسد نوع من الطقوس واضع الدلالة ، القبيلة
تعلن بتبصير خلع «الأم» وضرورة القضاء عليها خوفا
على الابن من القبيلة نفسها . وتعلن في نفس الوقت
ضرورة قيام الابن بدور الأب الجديد . الذي من
سبيل تاريخ جديد للقبيلة . باعتبارها قد تحولت إلى

رياء حل ذلك المثلج ، خلق أنواع من الوجود
الخيالي تصطب فيه بحليات الطبيعة بصمات
بشرية مبهمة : الزهور التي تنظر وتبكي ،
والنار على هيئة رجال أو نساء تصرخ وتقول أو
تغنى وتندو ، فروع الأشجار كالأيدي أو
الأرجل تتحسس أو تركزل ، براعم كالآذان
تسمع الأصوات وتسمعها . كل هذه
«توبيبات» تبدو كأنها من تراث عالم «نفاق»
شديد التنوع والغزوة - والخطورة - أيضا ، لما
يصه من عالم حيواني لا يقل تنوعا وغزوة ،
ولما كان يحس في أعماقه من لمجسات بشرية
مزعزعة ، لم تكن معروفة معرفة تحس الإحساس
بالخطر أو الغربة حتى القرن السادس عشر على
الأقل ، وكانت بالضرورة معادية لمن يأتي من
خارجها ، وينظر إليها من الخارج بعناء مماثل .

وليس أسبب لاختتام هذا التحليل - الذي أعده
فأذكر أنه الفراج فحسب ، للدخول في الباب الذي
لنحه لاروق عوروشيد ثم لم يتبه إلى خطورته الثقافية
أحد عناينا للأدب - من النظر في مغزى عملية قتل الأم
في سيرة

من ناحية برقص سيف مرة بعد مرة أن يقتل أمه
ورغم عدم ارتباطها - ورغم ارتباطه بالحمام
بآبيه الذي يعرف أنها قتله ، ورغم محاولاتها
لتكره لفته هو أيضا . فهل يعد هذا المرفض
تعبيرا عن أب «أورقية» يلمح المروريدي .
لاستيقا لأه . ولاستمراد عليها ؟ وهل
يكون اسم «سيف» بصرف النظر عن الاسم
التاريخي - رمز قضيبا يرمز إلى عودة الأب
للوجود رغم الأم ؟

ومن الناحية الثقافية ، وعندما يكتمل الوجود
الشخصي والمسمى الهالي للأب الجديد (سيف
ابن ذي يزن نفسه) يكون من أجداده المذكور
ومحليهم ، ومن الأمهات «المسلطات» نائيا
بسلطة هذا الأب الجديد ، وخاصة زوجاته
اللواتي حصل عليهن بما يشبه التمركز كل مرة ،
وبعد أن يكون لهذا الأب الجديد مجموعة من
الأبناء «المذكور» يضمنون استمرار سلطة هذا
الأب نفسه ، بعد ذلك كله ، يتحتم إيهاء
وحود الأم ، القريبة والمدودة

في إحدى الروايات ، يقتلها سيف بنفسه بعد
مداه طوبه ، ولكن الرمز نكتسب تعقيدا أكبر ،
وبعد ، أضيق في الرواية التي اختارها ، أو ابتداعها
لاروق عوروشيد . صمما خبير زوجات سيف
الأربعة ، وأخته بالرصاص (الحية التي تحمي) أن
يقتلها إن لم يقتلها سيف . وعندما يرخص بالفعل أن
يقتلها ، يقتلها بأصبع في «طقس» شعائري
تمودجي الدلالة : فالأخت الحية المصلاقة ، تنقطع
الأم المدودة ، وتطرح بها في القراء . وحده



السيرة العظيمة التي اختارها أيضا بكاء شديد . لكي تكون أول ما يقدمه من صياغات السيرة الشعبية ، وأول ما قدم في عصرنا الحديث على الإطلاق من صياغات حديثة ، هذه السيرة^{١١}

وقد نبور ما نقول بأن هذه الصيغة الجديدة ، ليست طيبة ، موز أو أختار أو حدث تاريخية أو موبد^{١٢} ، ولكنها صيغة بناء ، و أسلوب ، و بما الطيف وسمية التي ، و كانت بصدق ، حرة ، سيرة موز أخرى إلى منطقة الوعي العامة من ثقافة الأمة بعد أن كانت قد توت أو معدت عن صوره ذلك الوعي منا صريلا

ورغم أن الكتاب بدأ عمله بإعداد صياغة هذه ، ول دعه - صيف لغته التي اعلمها في مقدمه الصياغة منها (في مقلدها) أو في كتاب ، في الرواية العربية ، و في كتابة السيرة الشعبية - أن هناك علاقة ما بين بناء السيرة ، و البناء الذي أحدث جان صياغة صلب يكسب عن حسابها ، و قد عرفنا ودقة من هذه صيغة صيغة ، و حسنة في جعله رقم ، و سيرة ، و صلب في صيغة ما بين لفر الروائي والفكر الشعبي فليسج بالتالي حصرها ، و يبرز ، و يلاحظ ، و قد عرفنا بوضوح ما يصور من وراء صيغة هذه المادة القصصية الخلق ، و يبرز ما يصور هذه المادة من موقف وشخصية ، و يبرز ليس في حدود من أي نوع ، و هو بشري و طبعي ، و يبرز ما هو غير

أول صيغة بشرية ، ولا علاقة لبرقوانين الطليعة . وهذه القروية هي التي كانت حصر على لسان رواية (مؤلف ؟) السيرة الشعبية القديم ودعته . وظلت سطر على الكتاب (الترجي) الذي قام بصياغة الطليعة السلوكية للسيرة تقدمه إلى إطلاق السيرة شخصياته - من سام ير حوج ، إلى ملوك الحان ، وأحوالهم موزا بكل الشخصيات البشرية الأخرى - بالنظم الذي كان يميزها كان من أمرة - عن إيقاع نفس داخل خاص ، سواء للرواية أو للشخصية التي يصنع على لسانها هذا النظم ، إيقاعا لا يمكن الإحزاب على لسان خلال أعمال الشعر وموسيقاه

غير أن اكتشاف الجانب التصوري لصياغة فاروق خورشيد - أو الطليعة الحديثة للسيرة - يتطلب عقد مقارنة تفصيلية بينها وبين الصياغة الشعبية الموروثة التي هي أبنيتها الآن ، وهي المقارنة التي لا يمكن الآن سوى تأجيلها ، ولكن لشغال فاروق خورشيد بذلك الصياغة ، ثم بصياغة سيرة ، على المزيج ، بعد ذلك اكسب جانباً من إبداعه الأدبي الروائي ملامح خاصة ، تلقت في رواية - حقة من رجال - تجلها واضحا وهاما لا ينبغي تأجيل الحديث عنه فالإبداع الأدبي المعاصر ، فليست من ملامح أبنائها القصصية الموروثة ، سواء اتخذت شكلا روائيا أو علميا أو مزج بين الشكلين) هو الجلب كل الحدود بالاهتمام

ومن يعرف سيرة الظاهر بيرس ، المصرية العربية ، سيكتشف بسرعة العلاقة التحتية بينها وبين رواية - حقة من رجال - في السيرة أحداث الرواية المعاصر والمتاح الاجتماعي التاريخي ، (عصر دروه الحروب الصليبية) ، وهو عصر تحول السلطة - في عصر أحداث وصرعات عهده - في مصر وبقيّة أقطا الشرق العربي إلى أيدي المائيت العرب ، وانش كسنة ، وظهور القوى المحلية من الفقهاء ، وأصحاب الطرق الصوفية ذات الاهتمامات السياسية والأمنية التنظيمية الواسعة ، ولتجار ، وأصحاب لحرف محسوبات تتوزع في اتفاق مع قوتهم لاقتصاديه ، و ينادى مع ارتباطهم بأهل السلطة ، ثم والخبراء ، الذين من هالي البلاد ، الذين يرجع أسيرة والروية بما مأمنهم إلى فئة واحدة ، أشبه بمطبخ الشرق ، أو بصوص عدد العتاة ، الذين حركوا بالتدريج من منازعين على التتود - وليس على البصنة - تتوزع ، بين أنواع لأصحاب السطون (مشاديدهم ، يلعبه السيرة وعصرها ، ولغة الرواية) أو متاوتين لؤلاء الأنواع ومأمنهم منها ، أو متفعلين يحاولون التوفيق بين المرفقين .

وسيكساد هذا التوسع يستعوى الاجتماعي الدراما ، و يستوعب كل شخصيات وحلقة من رجال ، عرب ، مع إصايفين ، واثنين حائزين من فاروق خورشيد ، تتوزع يقوم على أساس الأساطير ، بين شباب متوزع مستند للاستماع إلى

العمل العفيف ، والتفكير العفيف . وبين شيوخ على قد كثير من الحكمة والخبرة والمعرفة . ثم يورث بين الحسب - الرجال والنساء - حيث يخلل امرأة مساحة هامة من أحداث الرواية السياسية والاجتماعية والوجدانية . في كل اتجاهات المصالح والأهواء التنصارية من ناحية ، أو اتجاهات الأجيال ، أو اتجاهات شبكة الدرامية للرواية وذلك على النمط المعتاد مما يحد منه السيد مع سائرها .

ولكن بين نسخة سيرة الظاهر بيبرس ، إلى التركيز على «سيرة حياة» أبطالها الرئيسيين وأولهم بالفتح هو الظاهر بيبرس نفسه . ثم تقدم جوان الدين شبيبة (الحامى الروحي / الدينى العسمى للظاهر ومعلمه . والمقاتل من أجل الأمة بأعقل والعلم والحكمة) . ثم تقدم عثمان بن الحليل (الحامى العفص للظاهر) ومناصره بالقوة والمقاتل بالعصا المعينة لإقرار النظام والأمن والوحدة في مصر . قاعدة الكفاح الثقيل . ثم معروف بن حيدر وغيره من قادة الروحانيين والعسكريين (العرب أصلاً) الذين بنوا نهضة الحرب العسكرية والسياسية ضد أعداء الأمة . بأجسادهم خيرة . ثم بأطرافهم بعد الموت . وأخيراً للعلم حوائج . الممثل الأول والأخير لإعداد الأمة في السيرة . بينما تنحصر السيرة إلى التركيز على حياة هذه الشخصيات التي من سيج حياتها وصراعاتها وتنشأها تتحدث المادة القصصية للسيرة . بنسج الكتاب الروائي المعاصر إلى التركيز على أبناء الأمة عديدين . ورعايتها المباشرة للعلماء من قواها لاجتماعية التحية من أصحاب الطرق الصوفية والعقيدة والتجار . وأصحاب الحرف وصيانتهم وحرفاء . أتباع أصحاب السلطة أو متاوليهم أو حرفيين بين الحرفيين - الذين يبدون في صورة «البدوة» الأولى «القنوات» من فرصوا سيطرتهم وعودهم على ليعاد الخلد المصرية بعد ذلك

ورغم هذا الاختلاف في تحديد محور التركيز - بين السيرة والرواية - فقد استعار فاروق خورشيد من السيرة مباشرة بعض شخصياتها بالاسم أو بالصفات ، أو ببعضها ، مثل عثمان بن الحليل ، واحتار له اسمين مما تسميه به السيرة : عثمان ززة ، نسبة إلى سلاحه الخفيف (الرزة أو الخشومة ، الخليفة) ثم : عثمان ، خطاب العليام ، وهو اسم دال لا يحتاج إلى تفسير . كما أخذ من السيرة شخصية امتزجت فيها صفات تقدم جوان الدين شبيبة بصفات خاصة من معروف بن حيدر ، هي شخصية الشيخ زكي ، إمام مسجد ورواية سيدى الأربعين : إنه الفقيه الإمام ، العالم مثل شبيبة ، الشجاع مثل معروف بن حيدر له صفة الرصحة بالطرق الصوفية (تجلى من خلال صداقاته التي يستدعيها لكي تساهم في إيقاد الحسبية وأملها من ظلم «الأغنياء المسكوك» وعلى رأس هذه المصالحات الملك الصالح نفسه ووريثه .. حتى تصل إلى الدروبش عبادة الشبه بالمتسول ، ولكنه «الكورس»

الذي يسط فوق مشهد أو عالم الرواية كلها خبطة مسوجة بحبوط القدرة صانعة للصار ، ومائلة التعوس بالكرم والشفقة واليعين ، وتغر هذه الصداقات - كما في السيرة - عثمان بن الحليل نفسه ، وبخاصة ، قوة بولاق النوازي للسلطان والمالك في تناقص مع عثمان ، صاحب الظاهر بيبرس وحاميه ، كما تترقى الصداقات - بالطبع - بشيوخ وطوائف الطرق الصوفية نفسها . وتتخذ هذه الصداقات طيبة العلاقة التنظيمية الخفية القائمة على «السيرة» الصوت ، وعلى التزام غامض بعمل معين في ساحة معينة

هكذا يبدو الشيخ زكي ، في صورة «بؤرة» مركزية تلتق عتدها ، وفي داخلها ، كل القوى «الطيبة» ، قوى الخير ، بمعناه الدينى ومعناه القومى ، ومعناه الاجتماعي على حد سواء ، التي أفرسها ومايرت بها بينها أيضا - السيرة الشعبية - لقد حافظ الرواى المعاصر على الوجود المستل لكل من هذه القوى ، إذ تجسدت كل قوة منها في شخصية خاصة - كما فعلت السيرة - ولكنه صاح من إيمانه بضرورة «التضامن» واتحادها معاً ، شخصية الشيخ زكي لكن بمسحة «دراسية» للعنيفة الواحية - لئلا تلك التي لم يذلل من وعي مجموعة الشباب المصريين في الرواية السوفيتية لتلقى مع الحكمة العريقة والمعرفة المتصورة عند الشيخ نفسه - لا تعاد هذه القوى

وفي المقابل يكسبنا أمر السيرة في تناقضها «التاريخي» - أو اضطرابها إلى التنازل في عصرها - بمسقبل جراحة المالك - لمعدان وهشاشية - الظاهر بيبرس نفسه ، وبالدور الذي قدر لهم أن يلعبوه في تاريخ مصر وتاريخ الأمة ، في مقابل ذلك ، يتصور فاروق خورشيد للتزود بروى التاريخ وحده ، فيقدم صورة هؤلاء «الهشاشية» من المالك الشاب الملتزم بقوة المنصب والجهل والسذاجة ، تنبئ بما سيكون عليه في المستقبل ، إذا غاب وعي الشيخ زكي وحكمته ، وإذا غابت القوة الممتدة التي نظمتها بنفسه ، وورودها بالروى والحكمة بعد أن جميع شتاتها من منابع صداقاته الكثيرة وسط فئات شبه المختلفة

ولكن إلى جانب هذه الإحالات ، تجعل الخاتمة الحقيقية التي خرج بها فاروق خورشيد من امتزاج استعادته بالسيرة روحه الفكرى والفنى المعاصر ، تجعل هذه الخاتمة في صورة البناء المتميز للرواية ، والذي يبدو لنا وكأنه مرحلة الإنشاج الأولى لقالب روائى مشج إلى درجة فريدة بالقالب الذى اكتشفه فاروق خورشيد أثناء صياغته لسينما «صيف» من ذى يزن ، وعلى طريقه ، ولتألف دروسه الكثيرة في السير الشعبية العربية^(١٤)

في القراءة الأولى ، توهم أن وحشة من رجال ، ظهرت بشغف فاروق خورشيد المطول

بالعمل الإذاعى ، وبكتابة الدراما الإذاعية بوجه خاص . فالدراما الإذاعية - بحكم اعتمادها على السمع وحده - في احتضان فكرة المستمع لأحداث وخطوط الدراما السابقة التي تستند وتضرب وتطور وتشابك بعد ذلك - لا بد أن تنقسم بناثيا - أو ما يشبه «الفرحات» أو ما يسمونه «التكنيكيا» باسم «السمع» ، وحسب في القراءة الأولى أن لفصول الرواية - المندوقة جدلاً لغوياً في داخل كل منها وهما بينها جميعاً - هي في الأصل نوع من الحفلات الدرامية الإذاعية ، وأن شخصيات كل فصل هي نوع من «السمع» الإذاعية . ولكن مراجعته سريعاً للسيرة ، والدراسة الأستاذ الدكتور عبد الحميد يوسف الصغيرة الحجم والنية القيمة «الظاهر بيبرس في القصص الشخصى»^(١٥) أعدتني إلى قراءة الرواية ، فالتفصيل أقرب إلى البحور الخمسة التي أشير إليها الدكتور يوسف ، وقالت مقدمة سيرة - بها تتكون منها ، أو تنقسم إليها - والسماع أقرب إلى «دواوين» السيرة التي ينظم إليها كل بحر ، أو تلك التي يختص كل بطل في السيرة أحياناً بدواوينها - ومع ذلك ، فإن البحور تظل فصولاً ، لأن البناء الكلى للرواية ، لا يسير طويلاً في عطف واحد منها تفعل السيرة التي يلحق كل دويوان بما سبقه من حيث انتهى السابق تماماً ، ويلحق كل بحر بما تقدمه من حيث انتهى المتقدم بالصبط ، وإنما هو بناء متراكب من ناحية ، ومجدول الخيوط من ناحية ثانية ، في استعادة كاملة بتقاليد رواية الأحداث والشخصيات التي نقلها الأدياء العرب من رواية القرن التاسع عشر العربية غير أن الكاتب - الرواية المصرية المعاصرة يعرف ، أو يشعر بتقاليد المثلث العربي الذى يحاط به ، تقيد المثلث بالأذن - بحاسة السمع - حتى وهو يقرأ نفسه ، وعلى هذا السبب هو ما يجعل بكل مسجع (مشهد من فصل) أو «دواوين» خاصة كأنها تدعو للسمع ، إما بارتجاع النبرة أو باستخدام اللغة اعتماداً نصياً نابعا من تطوير داخل للتعرف ، أو للسرد المكتوب

تدعونا قائمة أعمال فاروق خورشيد إلى الاستعانة لإغراء المقارنة أيضا بين أعماله الإبداعية التي تدور في جو حديث (غير تاريخي) وغير متمسك بالسير ، تدعونا إلى مقارنة شخصية بين صياغته للسير السميعة ، وما يستخلص من هذه الصياغات من قيم أدبية فيه ، وبين ما حددته «نظرياً» في دراسته الشخصية - ولك ، بوجهل - مصطبرين - هذه المقارنات ، كما أجبنا - من قبل - المقارنة بين «الطبعة الرائعة» التي اصدها فاروق خورشيد في سيرة صيف من دى برن

ولكن هذا التأجيل هو الذى يؤكد أهمية دراسة هذه الخواص من أعمال الكاتب الذى يلتقى من حساسيته ووعيه صواها غامراً على جواب كبير الأهم من تكوينات الأدب القومى وانعكاس هذا التكوين على الأديب الواحد الذى يشغل به ، وعلى قرائه المعاصرين في النهاية .

١ - محمد لى الأدب المعاصر (بالاشتراك) .	١٩٥٩	١١ - أيوب (مسرحية) .	١٩٧٠	أحمد الخنق ، إعادة بناء حياة صبرة دراميا ، على أساس معلقته ومن خلال حياته في السيرة الشعبية
٢ - بي الأدب والصحافة .	١٩٦٠	١٢ - القمصان والفتن	١٩٧١	ب - تأليف الخنق ، إعادة بناء حياة أمري القيس بن حجر ، على أساس معلقته ، ومن منظور «أوديسي» هاملتي .
٣ - الكل باطل (مجموعة قصص) .	١٩٦٠	١٣ - السيرة الشعبية	١٩٧٩	ج - حلقة المرح ، حياة المجرس بن كليب ، من خلال سيرة «الزير سالم» الشعبية ، في تصور «هاملتي» .
٤ - في الرواية العربية	١٩٦٠	١٤ - الملك العباس .	١٩٨٠	د - الأفراد حيا ، قصة مصاحف ومن قصص الجرمي : «عوطى الموت» في نسج على أساس دراما «رومي وجيليت» .
٥ - في كتابة السيرة الشعبية (بالاشتراك)	١٩٦٢	١٥ - خمسة وساتصم	١٩٨٠	هـ - رباح الملك ، بناء درامي لحياة لاهة من ذيان ، والمحرر قصة الشاعر مع «المنجدة» زوجة الملك النعمان
٦ - سيف بن ذي يزن (جزءان)	١٩٦٣	١٦ - حلقة من رجال (رواية) .	١٩٨١	
٧ - مقامات سيف بن ذي يزن (جزءان) .	١٩٦٤	١٧ - الزمن الميت (رواية) .	(كتبت ١٩٧٩)	
٨ - أصواء على السيرة الشعبية	١٩٦٤	١٨ - هوم كاتب معاصر (مجموعة مقالات)	١٩٨٠	
٩ - على الزين (جزءان)	١٩٦٧	(تحت الطبع ١)		
١٠ - ثلاث مسرحيات		١٩ - درامات إذاعية		



- (١) في الدراسة التي اختارها كتاب «في الرواية العربية» عصر النجاشي ، وسوف يتناول أساسا مع الصلة الأولى عام ١٩٦٠ ، التي كانت في الأصل مشكلة من الأحداث قدمت في إقامه البرنامج الثاني من القاهرة
- (٢) في كتاب «في كتابة السيرة الشعبية» بالاشتراك مع الدكتور محمود ذكي ، وبين يدينا الطبعة الثانية الصادرة عام ١٩٨٠
- (٣) لم يكتمل نشر صياحه فاروق حورشيد هذه الميزة ولكن ما نشرها حتى الآن - في أربعة أجزاء - يشمل نحو ثلثي السيرة كلها ، وبين يدينا الطبعة الثانية من القسم الأول (وقسمت هذه الطبعة جزءي هذه القسم في مجلد واحد) وقد صدرت عام ١٩٦٧ - ثم الطبعة الأولى - الوحيدة حتى الآن - من القسم الثاني (عام ١٩٦٦) في مجلدين - وسوف يركز جديدا هنا على هذه الصياحه ، موحدا المحدث من سيرة «علي المرتضى»
- (٤) في كتابة السيرة الشعبية ، معتمد الطبعة الأولى من
- (٥) انظر «في الرواية العربية» من ١٢٠ وما بعدها ، ومن ١٣٢
- (٦) من المصدر ، من ص ١٠٩ إلى ١١٤ .
- (٧) نفس المصدر ، من ص ١١١ إلى ص ١١٤
- (٨) من المصدر ، من ص ٨٦ إلى ١٠٥
- (٩) من المصدر ، من ص ٩٥ إلى ص ٩٦
- (١٠) سيف بن ذي يزن - ص ١١
- (١١) المصدر نفسه ، ص ١٩
- (١٢) المصدر نفسه ، من ص ٨ إلى ص ٩
- (١٣) المصدر نفسه ، من ص ١٦ إلى ص ١٣
- (١٤) انظر «في الرواية العربية» ص ١١٨ .
- (١٥) نفس المصدر ص ١٣٤
- (١٦) مثل ما قلته الأستاذ عباس خضر في صيف الحكاية «المصاحف» من أجزاء سيرة «ذات الحمة» وما قدمه الأستاذ أحمد عباس عزالح من مطالعة قصصه لسيرة صبرة نحو أنه
- (١٧) ربما باستثناء ما صيف الإشارة إليه ، من تحويره لصلية قتل الأم ، التي كتب كما ذكر هو منه في ملحق من قصته لتخصيه سيف في السيرة ، كشخصية شديدة الإنسانية ، فلا تستطيع إكرام هذا
- (١٨) مركز كتاب «في كتابة السيرة الشعبية» أساسا على تحليل سيرة صبرة وتلخيصها ، ويذكر كتاب «أصواء» على السيرة الشعبية تقدم أساسا تحليلية مركزه وتلخيصات تحليل التحليل وسنده في تركيب جميل ، ليس غنارة ، ودان الحمة ، والمظاهر يبرز ، وعلى الزين ، وسيف بن ذي يزن وتخصي كتاب «في الرواية العربية» حداثات تحليل وملاحظات والحارات ودية الكثير من أساطير وحكايات كتب الخواص القصصية العربية وكتب «التاريخ» المنظمة بهذه المادة الأسطورية وبرجه خاص كتاب «التيجان» ، وهو اختيار ملوك البحر
- (١٩) قيم هذه المادة الأساسية المجلد الثالث من سلسلة «المكتبة الثقافية» الصادرة عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دولة قديم - ولكنها صدمت على الأرجح في أولئك السنين

عرض

دراسات

حديثة

(١)

وظهرت تنجحة لهذا الاهتمام مناهج الأسلوبية والأسنية والشكلية والبهرية في نفسنا العربي المعاصر متأثرة بأصول هذه المناهج الحديثة في مصادرها الغربية

ولحاول الدكتور نبيلة إبراهيم في كتابها «نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة»^(١) الكشف عن دور بعض هذه الدراسات اللغوية الحديثة في دراسة النص وتحليله وتقييمه ، وهي محاولة تضع كتابها ضمن سلسلة الجهود الداعية إلى عرض المناهج التطبيقية الحديثة ومحاولة الاستفادة منها

لحاول مناهج النقد الأدبي الوصول إلى قانون يفسر الظاهرة الأدبية والبحث عن أدوات أكثر قدرة على البحث والتحليل في النص الأدبي ، وصعد رؤى هذه المناهج وفق تطورها التاريخي والفكري والتحليل ومنذ سنوات يحاول بعض النقاد في العالم العربي تطوير مناهجهم ليمسوا إلى «علم جبال أدبي» ، وكان محاولاتهم أكثر كبر في اتجاه النقد إلى النص أولاً ، وأصبح على النقاد أن يقدم الدليل على تفسيراته وتحليلاته من بنية النص ، ومن ثم لعم النقد بدراسة جوهر العمل الأدبي وهو ظاهرة مستطيدة من النتائج التي توصل إليها علم اللغة ، وخصوصاً الإفادة من النظام اللغوي ومستوياته الدلالية .

نقد الرواية

□ تأليف : نبيلة إبراهيم
□ عرض : مدحت الجيار

(٢)

نحدد المؤلف في الفصل الأول إلى الطريقة بين الشعر والقصة من خلال اختلاف وظيفة الكلمة وحملها وطريقة استخدامها ، محاولة أن تشكل المقدمات النظرية التي تدخل من خلالها إلى تحليل قصيدة بشر بن عرانة

والفرق بين الشعر والنثر بصفة عامة - عند المؤلف - وبالتالي الفرق بين الشعر والعمل القصصي يتمثل في اختلاف حاله شعوري عن أخرى ، وحتى يصبح هذا الفرق شطاً للمؤلف ال «ال» الشعر كالفن والدر كالتسلي^(٢) ، ذلك وقد أتت به من حالة شعورية مكثفة بينما يصاحب بر سادة التفكير القادئ ، كما يفرق المؤلف بين «صوت على ناس من ثقافة ليح تقسم الصوت إلى صوت رواية

لحدد المؤلف هدف كتابها من البداية في البحث عن وسيلة موضوعية لقراءة نقد العمل القصصي ، تكون بمثابة مخرج يعين أكثر من غيره على الكشف عن علاقة الفن بالواقع . ويشتمل الكتاب على أربعة فصول تتراوح بين الطول والقصر ، تبدأ من الشعر ونهى بسردح طليح

الفصل الأول يدرس الطريقة بين لغة الشعر ولغة النثر

الفصل الثاني يدرس اللغة في العمل القصصي
الفصل الثالث يدرس المنهج التطبيقية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة وبخاصة المنهج الواقعي وادرج البهر

الفصل الرابع يطلق بعض نتائج المنهج الواقعي والسوي من رواية حفرة الخرم لجيب محفوظ .

وهيون مكتوبة على أساس من الوسائل والخواص المشتملة في التشكيل . بعد ذلك يضع المؤلف مقياساً نظرياً لدرجة توفيق الشاعر أو فنه في توظيف اللغة داخل عمله بحيث يشمل المعيار «وظيفة الكلمة» بل كل كلمة في الشعر وفي قدرة الشاعر على تحريكها في مستوياتها المختلفة كانه « مستواها الصوتي ، والإشاري ، والدلالي ثم سحرها مسودها البنائي لايراز ما يد كات لغة في هذه الوظائف المختلفة قد قصصت في صبح بناء شعري متكامل ، ثم أنها لسبب أو لآخر قد هجرت عن الوصول إلى ذلك »^(٣)

وتدخل المؤلف من هذا المطلق الطري إلى عام قصيدة بشر بن عرانة ، مشيرة منذ البداية إلى اجتماعية الصراع بين اللغات والرموز وتقصيد (الشعر والمحتص) [أو بين واقع الشاعر الداخلي وواقعه

الخارجي في محاولة لتحقيق الانسجام بين الواقعين في داخل الشاعر. وتحكي هذه القصيدة موجاً دوائياً يبدأ بمخرج بشر بن عوانة لإحصاء مهر «فاطمة» فيه عمه التي رفض أبوها تزويجها من بشر حتى يقدم مهراً عالياً ليس في قدرة الشاعر، ولكن بشرأ يخرج للحصول على المهر، وفي الطريق يقابله أسد ويبدأ الموقف في التوتر حتى يتر حسان الشاعر خوفاً. ولكن الشاعر ثبت لثباته، ويحدد المشكلة في بداية الصراع فاطمة الأسد.

وأنت تريد للأشبال قرناً
وأبني لأبنة الأعمام مهراً

وبعد صراع شديد، يحكي الشاعر طريقته ابتصاره

وأطلقت المهند من يميني
فلقد له من الأصيلاع عشراً
فهر مجندلاً بهم كأي
هدمت به بناء مشمخراً

ويطلق الشاعر صرخة الانتصار وهو يرق الخناس الشريف

فلا لمخرج فقد لاقيت حراً
يخافون أن يحارب لبت حراً

وتعطي المؤلفة للقصيدة البعد الاجتماعي مستندة إلى قرآن من النص مثل كلمات «أناطمة»، «هدمت»، «بناء مشمخراً»، «جاعة الشاعر» في طرف والمخضع في طرف ثم تطلق إلى البعد الفردي في القصيدة من خلال ما ذكرته عن الصراع بين الشاعر والمخضع فيصبح الأسد رمزاً للتقاليد القبلية التي تمنع رواج بشر بن عوانة من فاطمة، ويصبح قتل الشاعر للأسد رمزاً للمصداق على هذه التقاليد وقد اعتصمت المؤلفة عن كلمات مثل «هدمت»، «بناء» لتزجيج هذا البعد الفردي للأسد، لكن إذا نظرنا إلى وصف الشاعر للأسد قبل الصراع أو بعد موت الأسد، نجد الشاعر يرضه كمنافس شريف يريد القوت والحياة لأبنائه الأشبال، كما يريد الشاعر مهر فاطمة، وسبب قتل الشاعر له مرتبط بقمة القرونية والبطولة، لأن الشاعر يخبره أن يُغير ما لم يدا منب فيه لأسد وهو المارس البطل، ومن ناحية أخرى يصور الشاعر بقرته ومهاراته أمام فاطمة كما يعمل أمثاله من المرمون انتماء مثل حمزة بن شداد في معامته، ومثل بعض الشعراء شيئاً مشابهاً لذلك في مقدمات قصائد المديح يصنعون اليد ومصاعب الرحلة وما شابهوه من أهوان حتى وصلوا إلى القيدوح وعلى هذا يُضاء جانب آخر من قصيدة بشر بن عوانة يكشف عن طبيعة الصراع في القصيدة وقد انتصرت المؤلفة عند تحقيق القصيدة على بيان التمارضات الثنائية بين الواقع والحلم بين واقع الشاعر الخارجي وهدفه في ضجاعة، لأن هدف الكتاب الرئيسي هو

نقد الرواية وتصح وطعة هذا الفصل بان بعض الفروق في طريقة استخدام اللغة في الشعر.

لذلك تلخص المؤلفة مهمة اللغة في الشعر في أنها «تخاطب على إطاره الموسيقي الذي لا بد أن يكون ترديداً لإيقاع الشاعر التلي»، ثم الاحتفاظ بروية الشاعر وحده انماط في الصدارة^(١). لكن المؤلفة لم تعرض لكل المقاييس النظرية التي وضعها في بداية هذا الفصل وأشارت إليها، فتركزت المسوى الصوتي والمسوى الإشاري، وقصرت البناء لحسب على بيان التمارضات الثنائية

(٣)

يتناول الفصل الثاني اللغة في العمل القصصي، وتعرض المؤلفة في هذا الباب إلى آراء النقاد التقليديين في نقد لغة العمل القصصي، من يرون فرقة بين اللغة (كعمل قصصي) وبين محاورها، ويكتفون بدراسة القصة من خلال عناصرها التقليدية (الحبكة - المدة - الأزمة - الشخصيات - الخ) وذلك لمعرفة مغزى العمل القصصي. كما تعرض لأصحاب الدراسات الحديثة في دراسة لغة العمل القصصي من غير التقليديين ومن النقاد الذين أجادوا من الدراسات اللغوية الحديثة من مومر مرورا بتومسكي وباكيون المتجاوزين لطريقة التقليدية بطريقة أكثر حداثة في بحث العمل القصصي من خلال اللغة. وتحاول المؤلفة في هذا الباب أن تساهم في تأسيس مرجع لوقوف الجميع بين الفريقين على سواء، فكلها تستطيع بذلك أن تصل إلى منج يلرب بين الفريقين ويحدد من آرائهم التي تبدو لأول وهلة أنها متضادة^(٢)

أما التقليديون فيعتقدون أن عالم الرواية يصور الواقع، ذلك الواقع الذي يبدو لنا بلا نظام، فتحاول الرواية أن تنظمه بطريقة ما، كما تحاول الرواية أن تبتدع صياغة من جديد، ولذلك يتعرضون - التقليديون - لعلاقة عالم الرواية بالواقع الماش ووسط مهمهم بالكشف عن فهم الحياة كما يصورها الكاتب، ثم الكشف عن حسن الشرح وعن أصالتها^(٣) أما الكشف عن كيفية توظيف اللغة وتشكيلها يظل اهتماماً ثانوياً بالمقاييس إلى جهة الاهتمامات

وتبدأ المؤلفة في تعرضها لأصحاب الدراسات اللغوية الحديثة - بالأمميين من يرون ضرورة احتكام الناقد إلى مقاييس موضوعية، حتى لا تتداخل انطباعاته وأحكامه بحيث يكون الطريق الموضوعي في دراسة الأسلوب هو (اللغة) أداة الكاتب في ربط مقاصده بطرق صاغته لها لكن لما كانت هذه المقاصد غير محددة ويصعب الحزم بها، فمن المهم أن يحكم إلى النص كله حتى يصل إلى معايير ثلاثة تصار عناصر القصة على بيانها ومود

مترصد

المؤلفه إلى التاريخ لتزود أهم الأحداث المعوية التي أضافت في دراسة النص ، بادئة «سوسير» مركزة على تمييزه بين مستويات ثلاثة في اللغة هي : اللغة كنظام اللغة كصياغة . اللغة كتنطق ونحو المؤلفه المستوى الأول أي اللغة كنظام لأنه أهم إنجازات سوسير في هذا المجال ولأن هذا المستوى يحتوي - أيضاً - على ثلاثة مستويات خاصة به فقد في الدراسة

ويبين المستوى الأول - صيا - أن مهمة اللغة ليست مجرد الإخبار ، إذ أنها تتجاوز ذلك إلى التعبير عن نظام اجتماعي ، وترتبط بين العمليات الإنسانية المعقدة لذلك تصل بنا معرفة نظام اللغة إلى معرفة نظام الفكر . ويبين المستوى الثاني أن الكلمة لا تقتصر مهمتها على الإشارة لأنها تتجاوز ذلك وتتطوى على علاقات عدة وبؤكده سوسير - فليس ما يؤكد - العلاقة التسمية بين الصوت والدلالة في هذا المستوى ويبين المستوى الثالث اللغة كنظام صوتي رمزي وصفي متغير ونشير المؤلفه إلى ما يسمى بالنظام الوظيفي الآلي للغة ، وإلى أن اللغة لا تلف عند الصوت فحسب بل تشمل على موسيقى وإيقاع وسباقات دلالية ونفسية واجتماعية . ولما كان اختيار الأدب يتحكم في هذه المستويات والعناصر السابقة فيجب أن تبدأ الدراسة من اللغة وتسمى إلى الكشف عن خصوصية التوظيف والتشكيل وما يربط بها من اختيار ، إذ أن هذا الاختيار هو السبب الحقيقي في بلوغ اللغة المستوى الفني الذي يساعدها في كسر ما هو مأثور ومعتاد تبدو الأشياء من خلالها مفاجئة ... (٢١) ، وتصبح اللغة - في هذا الوضع - قادرة على تحطيم النظام المألوف المادي لتوازي لحظة الإبداع غير العادية عند المبدع

وتختتم المؤلفه هذا الفصل بخلاصة تركز ما أضافته الدراسات المهمة بالعصبة من الأبحاث المعوية ليركز

لتعد التطبيق للأبحاث القصصية على لغة التأليف القصص ، ابتداء من الكلمة إلى الجملة إلى الفقرة فالمعل كنه يوصفه بأنه يكشف عن حقيقة يعيشها الإنسان وهنا نشير المؤلفه إلى أهمية الزمن السيكولوجي الذي يحياه إنسان اليوم الفائق والذي يكشف عن بسية الزمن داخل الشخصية وخارجها ، فمتما يظهر المبدع هذين الزمنين - داخل الشخصية وخارجها - تصبح قدرته القصصية الخاصة

(٤)

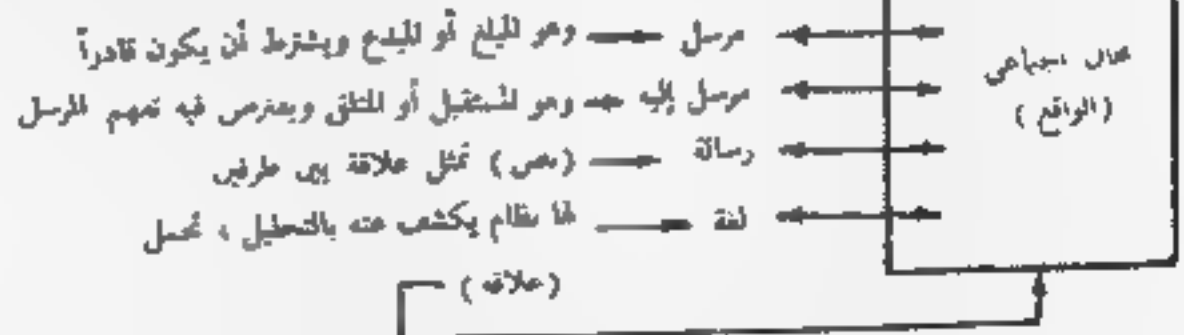
معرض المؤلفه في الفصل الثالث معجبي استناد كلامها بطريق مباشر من الدراسات المعوية الحديثة في تحليل ونسب الرواية ، هما المنهج الواقعي والمنهج البيروني

المنهج الواقعي

نشير المؤلفه إلى أنه أقرب المناهج المعوية إلى طبيعة الرواية لأنه يربط الرواية بالواقع عند التحليل . أما الرواية فإنها تهتم بتنظيم هذا الواقع على نحو خلاق ، بعد العلاقات المتعقدة التي قد نحس على الإنسان في شتى جوانب الحياة وفق سبل الوصول إلى حل يسد حلق الواقع . وأوضح أن معنى السمو هنا هو تجاوز اللحظة المظلمة والمظلمة وليس الانفصال عن الواقع والتخليق بفرقة . بذلك تظهر علاقة العمل القصص بالواقع ، وينظم النقاد الواقعيون فهمهم لهذه العلاقة في أفكار متعددة . أولاً ، أن القصة تعبر عن سلوك إنسان ، وهذا السلوك متعدد الأبعاد في الواقع ويكشف العمل القصص عن الرابطة بين أبعاد السلوك في إطار من الوعي الجسمي ، لأن هذا السلوك قد يشترك فيه أكثر من فرد . وثالثاً هذه الأفكار أن الإنسان يحاول أن يشكل من سلوكه نظاماً مسافاً يعينه من التناقص والتشوش ، ويحاول القصة أن تعرض

بعض هذه الأنظمة السلوكية من وجهة نظر المبدع وثالثاً هذه الأفكار - أن الفن القصص يحاول أن يعطي نماذج من السلوك الإنساني لأن القصة تحصل موضوعاً اجتماعياً يبدأ من الواقع المعاش ، ويسعى إلى واقع معترض .

وثالثاً مهمة الناقد بعد ذلك في الكشف عن هذا الواقع من خلال اللغة للوصول إلى بنية النص الدالة عليه ، إذ أن الحس الجمالي يعزف عند هؤلاء الواقعيين بأنه طريقة إدراك الذات لنفسها في مواجهة الواقع من خلال رؤية جمالية ذات موقف من الواقع . وهذا الموقف يرويه مواقف متعددة فيعرفون بين - الموقف العملي والموقف النظري والرمزي والموقف الجمالي - الموقف العملي يركز الفرد على الوظيفة النفعية للشيء فالبحر بالنسبة لهذا الموقف مكان للصيد مثلاً . والموقف النظري والرمزي المعرف يزعزع الفرد وظيفة الشيء الأساسية ويسقط وظيفة جديدة من ذاته ، مثلاً يجد البحر رمزاً للموت أو للغموض ، أما في الموقف الجمالي - وهو المهم هنا - فينظر إلى الشيء على اعتباره قيمة في حد ذاته يثير في صراعه مع الفرد علاقة جديدة تسمى هنا «موقف الجمالي» وفي هذا الموقف يحصل النص رسالة إلى المثالي تحتوي على علاقة ما بين الفرد والقيمة الجمالية ، مستخدمة اللغة كوسيلة ووسيط له أهدافه الاجتماعية والنفسية . ولهذا الموقف الجمالي ستة عناصر لا يكتمل إلا بها هي : المرسل - المرسل إليه ، الرسالة ، المجال الاجتماعي ، الصلة (العلاقة) ، واللغة . وهذه العناصر الستة مترابطة غير متصلة ، فالمجال الاجتماعي يحصل ببقية العناصر ، ولا بد للمرسل من مستقبل وبينها رسالة لغوية تمثل علاقة ما بين الطرفين . وتعرض المؤلفه مفهوم هؤلاء النقاد الواقعيين في أشكال منهجية تبين شكل العلاقة بين العناصر الستة ، ولتختار واحداً من هذه الأشكال المنهجية



المؤلفه هذا المنهج لأنه يرتبط بهدف كتابتها وهو ربط النص بأساسه الاجتماعي . والثاني الثاني من هذا الفصل يعرض للمنهج البيروني ، أو على الأصح ، يعرض بعض نتائج البيروني ، وبمقدم تحيلاً لحكاية «البيوتات الثلاث» من خلال وحدات وظيفية أروع .

إنهاء وأخيراً الملمى ، والتأخير ، والمستقبل ، وقدره اللغة - بالتالي - على جميع أبعاد الزمن في لحظة واحدة

وبمثل ذلك تعطي المؤلفه فكرتها من المنهج الواقعي وإضافته من الدراسات المعوية الحديثة وتقدم

ولقد استند النقاد الواقعيون من الدراسات المعوية الحديثة ، وعصموا من فكرة سوسير التي عارضوها في الفصل السابق من اللغة كنظام بدلاً عن نظام فكري ونظام اجتماعي ، كما استند هؤلاء النقاد من مستوى اللغة كإشارة ودلالة ، وأكدوا فكرة سوسير من قدرة اللغة على تحويل الزمن وتغييره في كل

المنهج البيوي

تشير المؤلفات منذ البداية إلى فهم بنائي متعدد سماليح من خلاله النص ، وهذا الفهم يعالج النص في ذاته بوصفه بناء متكامل ، غير خاضع لأي عوامل خارجية أخرى . والمؤلفة تشير إلى المنهج البيوي التقليدي في فهم النص ، وفهم علاقته بالحوامل الخارجية الأخرى ، ذلك الفهم الذي يوصل النص من سياقاته الاجتماعية والتاريخية والنفسية ، لأن هؤلاء النقاد الذين يبنون هذا الموقف ، إنما يفترون موقفاً بتبراً شكلياً ، فهم يحكمون - من خلال اللغة - على تحليل النص لاستخلاص وحدات وظيفية للعمل المدروس ، تحرجه العمل وتساغم في خلق هيكله ، ويمكن استخدامها بعد ذلك في تحليل أعمال أدبية أخرى وهذه الوحدات تخلق النص عما حوله ، وتفسر كل النص من مجانب لا يراعي تطور الظاهرة . وتقر المؤلفات منذ البداية بأن هذه الوحدات الوظيفية البيوية تختلف باختلاف الباحث ، كما أنها ترتبط بقدرة الباحث على استخلاصها وتأويلها وسوف نوضح ذلك في الفصل التطليل الأخير

تبدأ المؤلفات حديثاً - في هذا الاتجاه - بادرة من ليلى شراوس صاحب فكرة التضافلات الثانية المتعارضة مثل الموت والحياة ، الليل والنهار ، اليقظة ، تلك التعارضات الثانية التي تدفع الإنسان إلى إيجاد حل لها ، بحيث يصل إلى مرحلة متوازنة . وتشير المؤلفات إلى ضرورة البدء بهذه التضافلات وتوازناتها في الحياة وفي الفن على السواء . والمعروف أن ليلى شراوس وجد ما يخدم فكرته في هذه الأساطير التي حرص لها في دراسته عن (النبيؤ والتناضح) . أما المؤلفات فتقتصر على فكرة ليلى شراوس هذه ونحوها إلى مبدأ عام يظهر هذه التعارضات وكأنها أشبه بالتناقض والمقابلة في البديع العربي ويظهر هذا في معانيها لأبيات من سيرة البحتري التي قصرت فيها على بيان الشئ وصده . ولا شئ في سيرة يروب لشراوس تاريخياً وهو شكل روسي أكثر أهمية من شراوس في هذا السياق لأن جهد المؤلفات أقرب إلى ما يقدمه يروب في التحليل ، من ليلى شراوس ، فقد قام يروب بدراسة بعض أمثال من القصص الشعبي ، واستخلص من وحدات وظيفية أساسية تشكل هيكل العمل القصصي وتترتب عليها وحدات وظيفية أربع تكون الهيكل العام للحكاية وحكاية السموات الثلاثة ، وحتى نوضح كيفية عمله لابد أن نذكر أمثلة بشكل مبسط ، حتى لا يبعد الأمر كله ، وحجم المعاد لا يتسع لذلك

تشرح الحكاية - من مخرج صبي يحوته بعيداً عن منزله وهم تحذير أمه له عدة مرات من البعد عن المنزل . ويدوس الصبي عجزاً في الطريق فتدعو عليه العجوز بمثل اللبونات الثلاثة . وتحقق دعوة العجوز عليه ، ويهم الصبي بهذه اللبونات ويسير

لبحث عما في كل مكان . يقابله رجل عجوز عند مفترق الطرق ويدعه على مكان اللبونات لكنه يحذره من الخطر لأن اللبونات في شجرة ضخمة ، في غابة مظلمة تحرسها الوحوش . وثا يرى الرجل العجوز إصرار الصبي يزوده بجوارده صجري ، ولحوم يلقها إلى الوحوش عند الوصول ويوصيه ألا يفتق اللبونات إلا عند ماء وفير . ويصل الشاب إلى مكان اللبونات ويتسرع يفتق الأولى بعيداً عن الماء فتصوت فتاة جميلة تخرج من هذه اللبونة الأولى ، ثم يحضر ماء ويشق الثانية وتخرج فتاة جميلة ثانية لا تكلمها جرة ماء فتصوت عفتاً وفي الثالثة يذهب إلى ماء وفير ويشق اللبونة فتخرج فتاة جميلة أيضاً لتشرب وترعى بصم الشاب على الزواج مما لكنه يتركها فوق شجرة عالية حتى يتمكن من إختار بلده كي لا يبعد لاستغلال . وتلقى عجوز شريفة تحال على الفتاة وتعرض في رأسها دجواً يحولها إلى طائر ويجلس العجوز مكان الفتاة وعندما يبرد الشاب يهبط إلى أحد العجوز القبيحة ويخوضها في بلده ، وفي يوم يحرم الطائر للعجوز حوله بيت الغاب حتى يكشف الشاب الحقيقة فيخرج العجوز من رأس الطائر ليتحول إلى فتاة الجميلة ، ويقتل العجوز الشريرة

وترصد المؤلفات في هذا عمل الحكاية - الوحدات الوظيفية من خلال الحكاية تحسباً وهذه الوحدات هي كلاً من مراحل تطوره ، الاختبارات ، فعل الخروج والعودة ، المقعد ، الانفصال عن المجتمع والاتصال به في النهاية . وتتضح هذه الوحدات على النحو التالي

- البطل يبدأ صغيراً ثم يخرج حتى يبلغ من الزواج والرشد والاستقلال وفي الحكاية يكبر الصبي حتى يبلغ من الزواج ويخرج .
- البطل يصل إلى هدفه بعد حوض سلسلة من الاختبارات تمثل في الحكاية عبر : فعل الخروج المرتبط بالرغبة في حوض عالم مجهول تمثل في الخروج من المنزل وعشق اللبونات والبحث عنها . فعل العودة بعد حوض الظلمة مع اللبونات . المقعد الذي يقفده البطل مع نفسه لتحقيق الهدف تمثل في محاولة الوصول إلى اللبونات . وأخيراً وحدة الانفصال عن المجتمع عند الخروج (خروج الصبي من المنزل) ، والاتصال بعد العودة والتجربة

ثم تعلق المؤلفات على هذه الوحدات عند التحليل مباشرة بأنها لا تمثل وحدة ما وصل إليه النقاد البيويون في تحليل العمل القصصي ، ولكننا اخترنا هذا التحليل السابق صفة خاصة من بين التحليلات جميعاً لأنه يشمل حركة النص من لوطاً إلى آخرها من ناحية ، ثم إنه قابل للتطبيق في سائر ناحية أخرى هذا فضلاً عن أنه لا يصل من التجريد بحيث يزل العمل عن إرثار الجهد الفردي ، كما أنه لا يعرله عن

مهاده الاجتماعي^(١٠) ونقول المؤلفات ذلك الدفاع لتظهر اختلافاً مع منهج لقوى شغل يوصل عناصر العمل عن الحالات الأخرى ويختصر العمل القصصي في وحدات ثلاث هي : الموقف للصبر للاحتيال ، تحقيق الاحتمال أو عدم تحمعه ، النجاح أو الفشل ومع ذلك فالوحدات الأربع لا تظهر الجهد الفردي للبدع بل تظهر الجهد الفردي للباحث ، ورغم أن هذه الوحدات الوظيفية تظهر هيكلها عاماً للحكاية يشمل عناصر قصصية محددة ، فإنها بعيدة عن مهاد التاريخي للحكاية ولا تفسره . وسوف يظهر صيغ هذه الوحدات حيناً تطبق على رواية حشرة العنكبوت في الفصل الأخير ، حتى ليحيل إلى أن هذه الوحدات أكثر نجاحاً في إطار الحكايات البسيطة فقط ، أو في إطار القصة القصيرة في شكلها البسيط التقليدي ولكن ما نذكره أن هذه الجهود البيوية تحاول المضى على أساس موضوعي^(١١) مستمدة من الدراسات النظرية أما مدى نجاحها أو نوبتها في ذلك فأمر آخر

(٥)

في الفصل الرابع والأخير تقدم المؤلفات الدراسة التطليلية الحديثة على رواية حشرة العنكبوت^(١٢) بسبب حقوق محاولة تنفيذ منهجها المفصل في المزج بين المنهجين الواقعي والبيوي . تستعيد من الأول تطبيق عناصر الرسائل الستة السابقة كوسم الثاني تطبيق الوحدات الوظيفية الأربعة ، فبعد المنهج البيوي في بيان عناصر البناء الفني وبهذا المنهج الواقعي في رد الرواية إلى الواقع وتفسيرها كرسالة اجتماعية

وكما فعلت في حكاية اللبونات الثلاثة تعرض هنا للمنهج لأحداث الرواية حتى يتسنى معرفة جهودها في التطبيق

تسير الأحداث في الرواية وفق حركة الزمن كالآتي

- عثان يومي بطل الرواية يدخل حجره مدير العام فيمشق هذا المنصب ويتقن الوصول إليه
- عثان يبيت إلى التدور الأسفل يتسلم منه في الأرض
- عثان رئيس قسم الأرض سعدان أمدى من الثعابين وسامير لكروسي
- عثان يعود من العمل إلى منزله غارة الصبي لعيش بمفرده بعد موت والديه
- عثان يصح مجموعة من الميادين يوصيه من منصب الكبير وهي الإخلاص ، الخنزير ، الرزح المودع ، يلقى عثان ، بسيدة ، حارة ، بديرة السبعة لكنه لا يتزوجها حرصاً على المنصب
- أم حسي عبر عثان يحطه سيدة جارة وعرض عنه المساعدة ، ولكنه ساقى بوفير

ومن ثم تعاقد مع مجتمعه ومع الله على نفس الهدف
لـ عقد من ثلاثة يود

مع نفسه — بهدف الوصول للمنتصب
مع المجتمع — محاولة التعبير وإثبات الوجود
مع الله — لتحقيق الهدف مسبقاً بالدين

هذا التعاقد يبدأ البطل رحلته الطويلة التي تنتهي
عونه مرصاً وملاحظ في هذه الوحدة تركيز المؤلفة
على التعاقد ذي الرؤوس الثلاثة ، وهو التعاقد الثلاثي
العام (النفس - المجتمع - الله) وبذلك لم تتعرض
المؤلفة لأية تعاقدات أخرى يمكن أن تسترجع تحت
وحدة التعاقد هذه لأنها تزيد الهيكل العام للرواية
فقط.

والحقيقة أن هناك تعاقداً يمكن أن نضمه إلى هذه
التعاقدات الثلاثة السابقة ، ونقصد بذلك أن بين ما
افترضناه عند بداية الحديث عن الوحدات الوظيفية
أنها تعتمد على قدرة الباحث في الاستخراج
والأول ، فنلاً في صفحة (٢١) من الرواية (ط
١٩٧٨) يقول البطل : « عهد الله أن أنقلكما إلى قبر
جديد إذا حقق الله آماني » ، حيث يتعاقد البطل مع
والديه المتوفيين بصورة أخرى من التعاقد على تحقيق
الآمال متوسلاً بالله ، وبالبر بالوالدين كقوتين
مساعدين لاجتياز الاختبارات لها بعد ، وحتى تم
الحركة الأولى من الرواية توضيح المؤلفة علاقات
التعارض الثنائي لأنها تعتبرها جزءاً من منهجها في
التحليل .

لحل المستوى الاجتماعي

المدير العام في الطبقات العلوية ، عثمان يرمي في
الدور الأرضي

على المستوى الخيالي

التمثال الأمل عند البطل في بداية الطريق ،
شباب الأمل عند رئيس القسم
على المستوى الديني

الإحساس بجلال الله والكون كـ الإحساس بعنا
الزمى وبهائه

وحدة الاختيار

هي وحدة مكونة لوحدة التعاقد لأنها تمثل مجموعة
الأعمال التي يفرم بها البطل لتحقيق أهدافه والتعاقد
فيتمثل أو يجمع في ذلك حسب قوته وخطته
وللاختيار درجات وتختار المؤلفة في هذه الوحدة
الاختار الذي يعقده نور أو هديد وتعتبره اختاراً
نفسياً ، أما الذي لا يعقده نور أو هديد فتعتبره
اختاراً قانونياً والاختار الأول قادر على تطوير الحركة
والحدث عكس الاختيار الثاني وترصد المؤلفة
الاختبارات على النحو التالي :

وتستخدم المؤلفة في ذلك الوحدات الوظيفية
الأساسية التي اشارت إليها عند تحليل حكاية
الليونات الثلاثة السابقة ، مستعينة من رسم
القصة والتراكيب الشعرية وسلوك البطل في إثبات
عناجذ للوحدات الوظيفية ، بادئة من
الوحدات الصغيرة حتى نهاية الرواية على النحو
التالي

وحدة الخروج

تعتمد المؤلفة أن وحدة الخروج تبدأ منذ أن
« افتتح الباب » و « جال خاطره أنه دخل تاريخ
الحكومة »^(١٢) لأن دخول البطل سيرة المدير العام
جاء بعد خروجه من حلة الشبي الذي ترقى فيه حتى
حصل على اليكالوريا . وتلاحظ أيضاً أن الخروج جاء
بعد مرحلة من الاستقرار الفردي والاجتماعي ثم أعطب
ذلك حالة من عدم التوازن نخل مستمرة حتى يجل
استقرار جديد . ويمكن تحليل هذه الوحدة على النحو
التالي

على المستوى الفردي :

استقرار (مرحلة قبل الخروج) —————
المرحلة التالية

على المستوى الاجتماعي

المرسل ————— يته البطل الأول

المرسل إليه ————— عثمان يرمي (البطل)

الرسالة ————— ضرورة التعبير

الوساطة ————— قوة مساعدة هي البطل على
الهدم (شيخ الكعب)

وحركة هذه الوحدة الأولى (الخروج) تنحصر على
النحو التالي :

استقرار ————— خروج ————— اضطراب —————

وحدة التعاقد

وحدة الاختيار

يقيم البطل تعاقداً مع نفسه ومجتمعه ومع الله
للوصول إلى هدف محدد يبدأ في الرواية بالتمثال قلب
البطل يجب للتعبير ووجهته في الوصول إلى كرمي
حصرة المحترم للمدير العام ولذلك تعاقد مع نفسه على
الوصول إلى حلة مستقلة لمرجات السلم الوطني

• عثمان يحصل على اللباس ويرى إلى الدرجة
السابعة

• عثمان ينقل إلى إدارة الميرانية بعد أن أثبت كفاءته
عالية ويرى إلى الدرجة السادسة

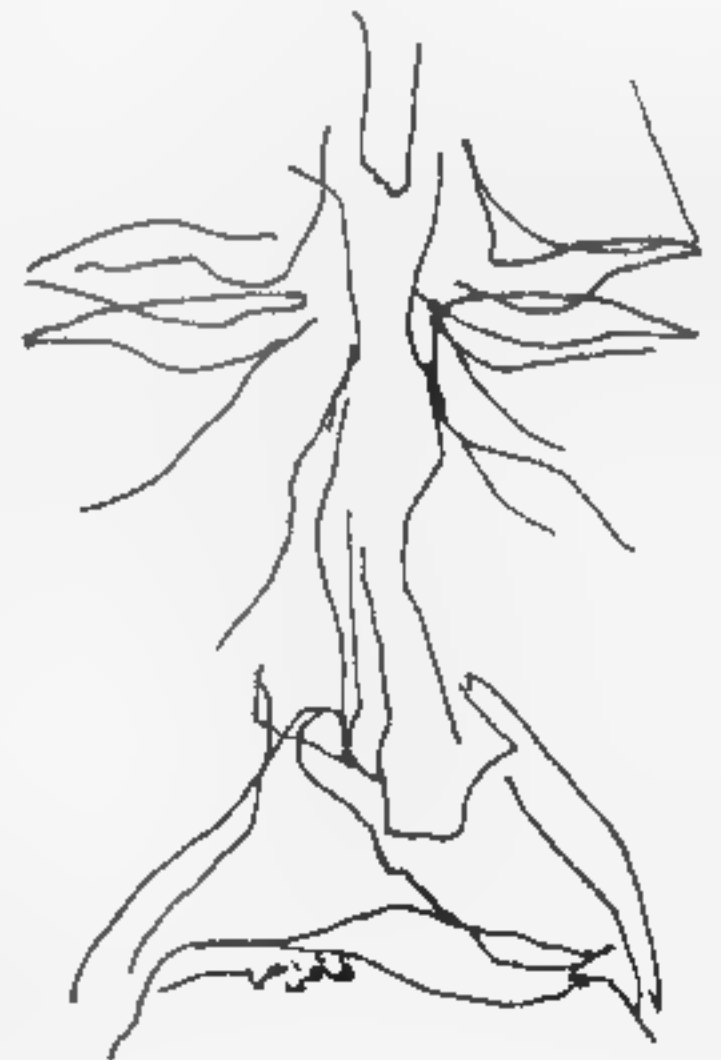
• يتقدم العمر بالبطل ويقرر في الزواج كوسيلة
للوصول إلى المنصب الجديد .

• أسسه رمضان لمصلحة تقايله وهي مستعدة للزواج
منه لكن كرمي المدير العام يدفعه إلى رفضها

• يموت مدير الإدارة ويبقى عثمان وكيلاً لها مهلاً
إستاده • عظم الاحتمام بالمنصب

• بدأ التورم يؤثر على عثمان فانصل بقدرية الزميمة
العاهرة ليقفل من تورم حياته ، وبعد فترة من
الأس يتزوجها

• عثمان يصبح مدير الإدارة ويحصل لشبها على
درجة المدير العام ، ويقرر الزواج من صكرتيرة ،
لكنه لا يحب ويمرض ويموت دون أن يحل
على كرمي المدير العام مرة واحدة وتنتهي الرواية
بانقصار الزمن وهزيمة إنسان العصر الفلق الذي
ينسى أساسيات الحياة في سعيه وراء مناصب ثلثي
عمره وشبابه وتجرمه بهجة الحياة . وبعد أن تورد
المؤلفة الأحداث تحدد مسج المناجاة في إبراز
عصر التوافق والتعارض الذي يمكننا من استنباط
التردد الذي يجمع له البناء القصصي^(١٣)



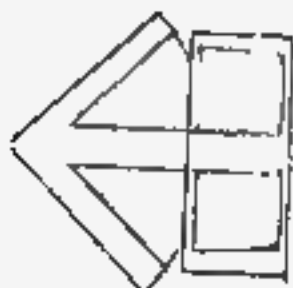
نتيجة	صلة	طرف ثان	طرف أول
الجلوس والفروب والاصرار على مراعاة الطريق بصر.	عقوبة الزواج بحيلة. خديجة	وليس القسم قوة مهددة	البطل البطل } اختيار نجح فيه هذان
الاصرار على المواصله	تجديد العقد	سيدة جازوه	البطل
الرفض الانسلاخ والافتصال والطلاق .	المساعدة على الزواج - المساعدة في بند من العقد -	ام حسي قوة مساعدة عميرة -	البطل هذان } اختيار فاشل

وفي الطريق بعدد البطل من حطته ليصل إلى
هدفه المنشود فيلبي عقداً ويعقد آخر في مسألة الزواج
ويقرر الزواج من فتاة تساعد على بلوغ هدفه وهذا
يدخل اعتباراً آخر

نتيجة	الصلة	طرف ثان	طرف أول
تحلل من الالتزام فرطه الناس والله وفار حزمه	ترك سيدة طبع البطل المرجة في زوجة لا تلهي التحريم	جميعه الأول الصغير المجتمع الرافق أنسبه ومهسان	البطل هذان هذان } اختيار فاشل لان .

المرح فالأمر مناسب جداً إذا كان يوم إكمال نصف
دينه فقط ، ولكن ماذا عن دنياه ؟؟ رغم ذلك خرق
في دواية من التكبر ربما بسبب شعوره بتقديم
العمره (١٥) فهذا التطبيق السري من يجب محووظ
يكشف عن علة تحول في حياة البطل أو ما كتبه
إحساسه بمشكلة جديدة لم يكن يلتفت إليها من قبل .
وهي تقدم العمر في نفس الوقت الذي لم يصل فيه
بعد إلى هدفه ، وهنا تألق مقالة أصلة حجازي
كاشفة من هذه المشكلة الهامة لانجاء هذان المادي
الديوي نحو المنصب وعلى أساس من هذا الاحتمال
يستطيع باحث آخر أن يدخل هذا اللقاء الثوري
ضمن الاختبارات للهمة الأساسية التي تظهر تبعها
بالفشل والتأزم والقلق واليأس في آن ويمكن عرض
هذا الاختبار بطريقة الموقفة هكذا

وبلاحظ أن الاختبارات ارتفعت بالمرأة في
معلمها . ووه أن تشير إلى أن الموقفة تركت ما سمته
الاختبارات الثانوية ولا اعتراض على ذلك لأنها
حددت نفسها منذ البداية بالاهتمام على الاختبارات
الأساسية التي يعقها التوتر والقلق . وإنما تشير إلى
استمرار ثانوي هنا - على سبيل المثال - لتمرير المعركة
السابقة التي أشرنا إليها من قصور الوحدات الوطنية
من تحليل كل جريبات النص ولا يقصد هنا الجزئيات
الثانوية بل الجزئيات التي تظهر وجهاً جديداً للبطل أو
تلك حل بداية مرحلة ، وخصوصاً التي تحسم موقفاً
(٣) داخل البطل ، فعلى سبيل المثال : لقاء البطل
مع أصيلة حجازي خاطرة الليرة العذراء التي لها
القطار مثله يكشف في ثقافتها مع هذان يومين من
حجم البطل لفكرة الوصول إلى المنصب رغم تقدم



طرف اول	طرف ثانى	صفة	نتيجة
اختيار فاشل البطل	أهيلة حجازى	رفض الزواج منها بسبب عزمه على حذف المنشود	عدم الزواج، شعوره بظلم العمر ثم تلقى جديد سيؤدى لها بعد إلى أن يتزوج من زوجة نصف عاهرة

هذا يوضح لنا أن وحدة الاختيار تعتمد على تأويل الباحث أيضاً ، وعلى قدرته على توصيف عناصره .

وحدة الانعصال عن المجتمع والاتصال به في النهاية تمثل آخر الوحدات الوظيفية ، ويلاحظ منذ البدء أن الانعصال يكون مرتبطاً بالخروج ، كما تنصل وحدة الاتصال بالجماع في الاختبارات وى رواية حشرة المحرم بدأ الانعصال عن المجتمع مع الاختيار الفاشل الأول وتؤكد مع الاختيار الفاشل الثانى ، ويمكن تمثيل هذه الوحدة كما يلي

• خروج وانعصال لتحقيق شيء ←

لم يحدث الخروج لانعصال البطل أكثر من ستة

• فشل في تحقيق الهدف ←

فرد البطل الزواج من فتاة السالطة

ول النهاية يحس البطل بالزعة في الاتصال والعودة إلى بيته ويتأكد ذلك حيناً يقرب من تحقيق حلمه وهذا الاقتراب دفعه إلى الزواج من راضية الشابة الطموحة ، لكنه يكتشف عدم صلاحية للإيجاب ، ول نفس الوقت يمرض مرضاً شديداً ، ويرق أيضاً إلى درجة المدير العام وحشرة المحرم ، لكن الموت يحفظه قبل أن يتمكن من تحقيق المنشود

هذا المرض تصبح كمية معالجة المؤلف لهذه الوحدات البالية (الخروج ، التعاقد ، الاختيار - لانعصال عن المجتمع ثم الاتصال به) ، ويؤيد السأون حول مدى مع هذه الوحدات وصلاحتها في التطبيق ، والنتائج التي يمكن أن يجيبها منها والواضح أن عمل الباحث هو الفصل في هذه القضية ، فواضح أن المؤلف اختارت من النص - ابتداءً - ما يعبر هذه الوحدات ، وتم ذلك من طريق تعديلها لمفهوم الوحدة الذي استعملت من خلاله بعض العناصر ووصفها بالتأمرية ، ول نفس الوقت دكرت

على ما يضم العناصر الوظيفية (الوحدات) ، ومن المعالجة رأينا المؤلفه تطبق الوحدات الوظيفية الأربع على حكاية القيموتات وعلى رواية حشرة المحرم كما بدلت على أن هذه الوحدات تفعل خصوصية النوع الأدبى ، كما تفعل السياق الزمنى ، حيث تسرى بين كل النصوص الروائية الشعبية والفردية ، القديمة والحديثة ، ذلك لأننا ندخل إلى النص بوحدة وظيفية جاهرة ونأخذها من النص قرائن تشكيلية عليها ، في حين أن الواجب أن تبدأ من النص ، وربما بطرح بعض ما وحدات وظيفية جديدة نجره . ومن ناحية أخرى لقد رأينا - من خلال العرض السابق - أن هذه الوحدات الوظيفية حولت النص إلى علاقات مجردة مطلقاً موضح المبكّل العام للرواية أو الحكاية حسب ، ولا يستطيع أن نذكر أن هذه الوحدات الوظيفية وغيرها صالحة للتطبيق - كما رأينا في هذا الفصل - وصالحة لتطوير لو توفر الباحث العرق على تطويرها قسلي سبيل المثال ، رأينا في وحدتي العقد والاختيار إمكانية إدخال عناصر جديدة تحت إطارها . أما هذه الوحدات التي عرضنا المؤلفه إياها تصلح فحسب للكشف عن الحد الأدنى من رواية العمل . ولذلك فالتقريب للموصوم الذي تسمى إليه البيوية ، فرض يمكن تخفيفه إذا لم يسجل طيبة النص وعلاقاته ببقية الظواهر .

وانطلاقاً من الأساس الذي أقامت المؤلفه عليه عملها ، من محاولة للزج بين المنهج الواقعي والمنهج البيوي فقد اعتمدت الفصل التطبيقي بالحديث عن الرسالة التي يريد نجيب محفوظ أن يرسلها من خلال روايته حشرة المحرم فحددتها في الصراع بين الزمن وطموح الإنسان الدائم الذي قد يسيه حياته وإستائته ، في مقابل الوصول إلى المنصب وتلميح رؤية نجيب محفوظ الاجتماعية تلك الرؤية التي تطرح الجفر الاجتماعي للمشكلة وهو أن أبناء الطبقة المتوسطة الذين حرموا من التعليم والمنصب العليا يسون كل شيء - عندما تاح لهم الفرصة - في مقابل

الوصول إلى هذه المناصب كما حدث لبطل حشرة المحرم (عنان يومى) وهذا يحاول المؤلفه التلميح عن إمكانية القطاع النص عن سياقه الاجتماعي عند البيويين المشككين ول نفس الوقت تسعى مع ما فرضه على نفسها من البداية في الكشف عن علاقة الفن بالمجتمع - وقد نجحت المؤلفه - نتيجة لذلك - في كسر الدائرة المغلقة هذه الوحدات الوظيفية

هوامش المقال

(١) نبيلة إبراهيم : « نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة » (الرياض سلسلة النادى الأدبى (٧٠) سنة ١٩٨٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٩

(٣) نفسه ص ١٣ - ١٤

(٤) نفسه ص ٢٣

(٥) نفسه ص ٢٥

(٦) نفسه ص ٢٧

(٧) نفسه ص ٤٠

(٨) نفسه ص ٤٦

(٩) نفسه / ص ٨٢ ٨٣

(١٠) نبيلة إبراهيم : « البيوية من أين وإلى أين ؟ حلة فصول العدد لى يناير سنة ١٩٨١

(١١) نجيب محفوظ : حشرة المحرم مطبعة مصر سنة ١٩٧٧ ، وقد اعتمدت على النسخة التالية سنة ١٩٧٨

(١٢) نبيلة إبراهيم : « نقد الرواية ص ٩٣

(١٣) نجيب محفوظ : حشرة المحرم ص ٣ طعة سنة ١٩٧٧

(١٤) نفسه ص ٦٠ ، ١١ ، ١٢

(١٥) نفسه / طعة ١٩٧٨ ص ٩٠

حركية الإبداع

دراسكات في الأدب العربي الحديث

يستطيع المتبحر حركة النقد الأدبي والإبداع
والثقافة بوجه عام في الوطن العربي أن يرصد عدة
جوانب متناثرة تفضي في النهاية إلى نتيجة مؤداها أن
هذه مدرسة تلف كل حالة الإكمال ووضوح القوام
وتتمثل هذه المدرسة في كوكبة من الشعراء والفروسيين
والنقاد مثل أدونيس وجبرا إبراهيم جبرا وأبي الخياط وحلم
بركات وكamal أبو زيد .. الخ

تأليف:

خالد سعيد

عرض:

محمد بدوي

وليس من حق الزعم أن هؤلاء المدعيين والعماد
يمثلون كلا يتطوى على الانساني والتجاسس ، فهناك
بعض التواء والتأني في نتائجهم ، وفي بعض
مهمهم ، وفي منظور الرؤية لدى كل واحد منهم على
أن هذا التأني يؤكد الظاهر ولا يتقيا - وهو يشير
من جهة إلى تنوع المنشأ وطبيعة التحولات والثقافات
التي تقوم بها ، ومن جهة أخرى إلى وحدة الكل ، من
حيث المضمون وسجي التوجه ونسب التعاد
الشخصي والشمع في إطار وحدة من وسائل الشر -
كمنهج مواقفهم من قلبها محنة وشعره - والاهتمام
الغدي بأعمال الشعراء ، سوى مظاهر «سطحية»
نسبي عن دلالة «عميقة»

ومما يكر من أمر فإن بروز مثل هذا التأني
التناقض في صوته هذه بدعي إلى الإهماء ، ويحرم على
الحوار من موقع التمييز والادراك صحة المنطقة المشتركة
التي تربط هؤلاء بغيرهم من معكري هذه الأمة
وعلاقتها ومبدعها

وليت الإشارة إلى هذه الكوكبة سوى مدخل
إلى الحديث عن كتاب خالد سعيد لخالد سعيد ، فما
محاولة لمحمد الخصايس بشكل دقيق فتحتاج إلى
احتكاك صميم ومتواصل ، محترم خطتها كل فرد -
ثم يدلف إلى الحديث كمر الكوكبة بوجه عام

ولسوف نحاول النظر في كتاب «حركة الإبداع
دراسكات في الأدب العربي الحديث» لخالد سعيد ،
وهي نقلة متخصصة «مع بعض تلك ما يتطوى عليه
النظر من مشكلات أبرزها ، تنوع المقالات ما بين
نظري ويطبق ، وسوع مادة تناول النقد ما بين
شعر ورواية وقصة قصيرة ، فضلاً عن ظاهرة «أدوية»
تصبح أساساً بعض المراقيل ، وأهمى الاختلاف في
رمان كتابة بعض الفصول ، على حين تشير كتابة
بعض الفصول إلى زمن قريب سيبا - وهي تحليلات
سوية - ترمي الناقدة إلى أن بعض المقالات تعود إلى
عصر الستينيات ، وعلى هذا فإن هذا المقال لن يصرح
لكل ما يضم الكتاب من قصايا وهوم ، لأن ذلك
يقضي نافع كتاب كالم يتناول عس النصوص أو
غيرها تناوياً تحليلياً متأبياً صبراً - فضلاً عن أنني لا
أرعب في قراءة الكتاب منه عن القارئ

ويبدأ الكتاب بمقدمة تنشر فيها المؤلف بعض
المقاصبات النظرية ، ثم تدلف إلى دراسات حلبة لعدة
أعمال إبداعية ، محاولة في حركتها ما بين مقدمة
الكتاب وفصله - أن تقدم ناصلاً لتحولات الأدب
العربي الحديث ، والحديث ، لديها بعض الفكرة من
عصر النهضة إلى الآن ، وفي الشعر مثلاً تبدأ منذ
البارودي حتى سيرة صالح - وفي الرواية منذ ولادها
حتى حلم بركات وفي القصة القصيرة منذ كانت فتاة
ولدتاً خجلاً حتى ضجها على أمدى القصصين المحدد
في أنظار الوطن العربي ، فكيف تعاملت الكاتبة مع
هذا الحشد الصخم من الأسماء والرؤى والأفكار ؟

يستطيع القارئ إننا حين نتأقش خالدة سعيد فإننا
نشكل ما نتأقش أدونيس ، فهو يبرز في كل صمعه
من صمعات الكتاب ، والاختلاف ينحصر فقط في أن
أدونيس في بعض النقصنا يحدث منظر «ما حادثة»
سعد فهي تحاول اختيار معولات أدونيس النظرية
في نظريات نقدية ، فتكشف لى عن ثقافة أدونيس
وتنوع اهتماماته ومعدنه على النظر كما ينبغي نقد
مركب يركز على معرفة جيدة بمراث حياجه وموقف
منه من جانب ، وعن ثقافة إصابه محددة من جانب
آخر

(١)

مكاد الباحثون والمفكرون العرب يتفقون على أن
البهنة العربية الحديثة قد بدأت مع التمدد
الحضاري الذي كان يمثل العرب - لقد استيقظ
الشرق العربي على طغيات مذاهب نابليون التي بيث
علاء أثر التاريخ الإنساني قد تقدم تقدماً كبيراً في
حين ظل الشرق يحيا حياته الزمنية المبهمة الأركان
وخالدة سعيد تبدأ من هذه النقطة لتذكر على أهمية
بقظة الشعور القومي وتأججه ضد المخذة الأتراك
ونضال العرب ضد سيطرتهم المظنة بقدح ديب ، هذه
الصراع الذي انحد عدداً من الأشكال والوسائل ،
سواء كانت وسائل فكرية أو فنية

في هذا الإطار من الصراع بين العرب والترك من
ناحية ، والصراع المظنة بين الغرب القاري الطمع -
ماتك موانيع الحضارة الحديثة ، من ناحية أخرى -
تصبح الحديثة هي محور التعبير ، العربي الحديث
وتتحدد الحديثة برعي المثقف العربي بأدوات المخرج
الذي تواجه فيه الحاجة معصلاته بين ماضٍ انقضى ،
وحاضر متقل بالتخلف والتجزئة ، ومستقبل لم تشكل
ملاحه بعد ، بين قيم شاعت ودب الوهم في نضج
عظامها وبين قيم مازال يجهد لتجديد ونضرب في
الصق من الزمة العربية ، ومادام المبدع هو ذلك
العنصر المؤثر بوجهه ورؤيته العاصدة الثقلة فإن أي
تغير لا يتحد الحديثة وورقه بسقط في إصدار الانقطاع
من معطيات الحياة العربية ، ومن ثم يصبح عصر
حاشياً غير محد ، بغير آلامه أو رضى قيمياً ليست قيم
الواقع

من هذا المنطلق الصحيح الصراع بين ما كان
وما سيكون ووسطها ، أي ما هو كائن ، نصل
خالدة سعيدة إلى الحديث عن الإبداع الذي هو
ساحة تمارس وانقطاع بين الواقع القائم وطموحات
اللغات الفردية والمجاهية إلى واقع غير متحفز

يبد أن الإبداع - كما يقول الكاتبة - بالبعي
العميق والحديث هو محاولة مداية ، مستندة على ذلك
بالمعنى اللغوي لمادة «بدع» - أي أنه انفصال عن
الذي كان - أي «عن التراث»

بركات ولا تشير إلى رواية واحدة بحاميتها ويبدو أنه لا تعرف كتاباً مثل غالب هلسا صاحب رواية «الصحك» ورواية «الخامس» وغيرها في القصة القصيرة، ومثل جمال المصري الذي تستحق تجارته درساً خاصاً في الرواية والقصة القصيرة، ومثل جميل حسي صاحب «من يوميات سعيد» إلى المحسن التشاكي «والتطلع لا يمكن أن يطلب امره بها أن تعرف كتاب من أمثال أفانز القاسم، صاحب «المحور» ومن بعدها «وبه» مقدم حرب «أو ما لك» «ربيع أو محمد» «مرفأ» «البحر»

ومن جهة أن يشير إلى أن حديثه عن الرواية لا يمكن أن يرقى أبداً إلى حديثها عن الشعر

وبنفس الطريقة ترى الأمر في محض مهم كالقصة القصيرة، فتحاول رصد تحولاتها منذ كتبت القصة على أيدي رواةها، حتى آخر كتابها على البحر الثالث.

فمثل ثورة ١٩١٩، الواقعية التسجيلية مع عيسى حيد ومحمد نيمور.

لثورات العشرينيات والثلاثينيات المتروسة الحديثة أو الواقعية اللوحة المكتوبة مع أحمد عيسى سعيد ومحمود طاهر لاشين ومحمود نيمور ثم يحيى حلي

١٩٤٨ - ١٩٥٨ : الالتزام والواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية في مصر وسوريا ولبنان والعراق

١٩٦٧ - ١٩٧٣ : الموجة الجديدة بمصر أي الواقعية التحليلية أو ما صمى «بالمتنا والحية» (١٧)

على هذا النحو، ترى الثالثة تطورات «قصة القصيرة العربية»، فتتوقف قليلاً عند يحيى حلي، الذي استطاع أن يكون الأب الحقيقي لنسب الواقعية التسجيلية، حيث صمغ إلى تصوير الظواهر والعادات بأطرها الحاملة المتصلة، قدرته على تبسيط الصورة على نسخ من الحنان والكشف عن صوبه مشككة، «تتبع قليلاً أيضاً عند العنقا بوسف إدريس القصيدة وتحلل قصة «الأي أي» له

وإذا كان يوسف إدريس هو المصطلح الذي خرج به كتاب القصة الجدد، فما أدى - فإن هذا لا يعني غرض النظر عن دور يحيى حلي، لأنه إذا كان يحيى حلي قد استطاع أن يرصد الأطر والعادات «القيم» في صوبه مشككة، فإن يوسف إدريس هو المسئول عن تصوير إنجازات أستاذة تشيكراف والإصانة إليها

ثم حصل المؤلّف إلى كتاب المرحلة الأخيرة، وعلى اسم يحيى الطاهر عبد الله، ومحمد حافظ وجب وإبراهيم أصلان، وحميل عطية إبراهيم، وأحمد هاشم المشريف، ومحمد إبراهيم مبروك، وتتوقف قليلاً لدى الإنجاز الصمغ لإبراهيم أصلان، «أصغر صوبه» «مخيرة النساء» وعلى الرغم من قصر وقت

ونعم عريان وحجيم الددة... تتوقف المؤلّف قليلاً أمام عطاء نجيب محفوظ فتدور آراء تقليدية ترى الأدب وثيقه، فهو عاكس لمناخ الحرب العالمية الثانية بما فيه من اهتزاز للنظم الاقتصادية والقيم الأخلاقية، كما أنها عبر الطبقات الدنيا، «القاهرة الجديدة»، «وحان الخليل»، و«رطاق المدق» ثم «الملائكة»، وتتابعت نظوره التي «تسمى» «الولاد حاربا» بالرواية المتناغمية، وترى في «الفرس والكلاص» و«الغريب» إسقاطاً للرواية المتناغمية على أشخاص الواقع الخيالي وهي «رواية» «ثورة» «موق النيل» توقف لتقديم تحليلاً هزلياً، لا يرقى إلى تعاملها التمدي مع النصوص الشعرية، فهي لم تصنع أكثر من تلخيص الرواية ولتتزال أفعالها في كلمات قليلة

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية قد ازدهرت بعد ظهور روايات مثل «الأرض» لمحمد الرحمن الشرفاوي و«الليل» لفتحي غلام فإن فترة الستينات - فيما ترى خالدة سعيد - قد انتهت بالبحر المد القاطي، والتحول من الالتزام الإيديولوجي، ويطرح الاحتجاج على الواقع فروقه بعد هزيمة يونيو. ومن هذه الفترة نأخذه خالدة سعيد من روايات «أنا نأخذا» لليل جليكي «و«مئة أيام» لحليم بركات، و«المهزومون» لهادي الراعي فخلال تلك الفترة تدلّج بها على نزعة الاحتجاج تلك

ولا يمكن للمرء هنا أن يراى التابذة على ما نسب به بحار المد الواقعي، فقد حدث العكس تماماً، أي أن المد الواقعي قد طغى وساد في هذه الفترة، ولعل رأى الثالثة هذا يرجع أساساً إلى اعتبارها الواقعية الجاهما بمجمل العرضي دون المخوري، وبأنشكال فظة من التعامل مع التاريخي دون اصطلاح ما هو شعري في غفيرة من الواقع القيد ومن حطة هنا أن تتساءل كيف وضعت الثالثة هادي الراعي مع ليل جليكي مثلاً؟! وما قيمة مصطلح مثل «الرواية الفكرية» الذي تصنع تحت روايات مثل «أربعة قمراس حبر» و«لا تبت جذور في السماء» ليوسف حشيش الأشقر و«العتقاء» لليونس عوفى؟ وهل تم أدب غلو من الفكر وخاصة إذا كان روائياً؟

ولأنها تحاول بعد «عمل» - لتحولات الأدب العربي من شعر ومضة... «وهي نلث و» اختزال تاريخ هذا الأدب فتحدث عن كل «وهي في سطر أو اثنين وتتجاهل أعمالاً مهمة وهي لا تذكر لفتحي عامر سوى «الليل» دون الإشارة إلى روايته المهمة «الرجل الذي فقد ظله» أو تشير إلى رواية «الشوارع الخائنة» للشرفاوي «وكفى في الحديث عن المصطلح صالح، وحرا إبراهيم حرا بعدة سطور لاحقة ومنها بكى من أمر، فتناقضة خديم جعل تحطيطات حول رواية غسان كنفاني المهمة، «ما تبقى لكم» و«عودة اللطاف إلى البحر» «مئة

وبعد تحليل قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي» ومعالجة مجموعة «أعاني مهباء اللحن» نصل - عبر مرورها بقضايا مهمة، كالشعر النثري والتجديد وحدوده وعلاقة الشاعر بالثقافة - إلى أن شعره يعيش في مناخ الحزن الذي أدبى به الحلاج وداكنشي وجاليليو وينشف ويليك، الحزن الذي هو ثقافة الذكورة من القوالب. وعلى هذا الأساس، أسمى عبير الإبداع بداية وجونا وعوضى، محال قصيدة «السر» و«موت» للسياط، لتصل إلى أن شعره يحتوي على تناقض بين بيته القوية الثورية وبينه التحتية التقليدية، وأن شعره هو مقلوب محاولة أي تمام

وبعد هذه التجوال الطموح مع تحولات الشعر العربي الحديث تقدم المؤلّف فصلاً صغيراً عن ديوان «حبر الأعوام» نسبة صالح وأسماء المقودين من الشعراء (أدونيس، السياب، أنسي الحاج، صبة صالح) وأسماء الروائيين أيضاً، تلك النظر وتدقيق بأمل (١٨)

(٢)

تعالج خالدة سعيد في القسم الثاني من الكتاب تحولات الرواية والقصة القصيرة في الوطن العربي، فتحاول تقديم ما يخصه البيولوجيا، مع التركيز على ما تراه مهماً وعلى الرغم من أن هذا القسم أصغر من سابقه، فإن الكاتبة تحاول فيه لاحتاطة بحركة الفن القصصي بوجه عام

بدأ الكاتبة هذا القسم بالربط بين شأنا الانتلجسيا (المنفرد) وهو وعيها من جهة، وبروز مفهوم جديد يكتب يربطه بدور في عملية تحريك الوعي العام من جهة أخرى. وهي ترى أن الرواية التي تأخر ظهورها عن غيرها حدائتها النسبية، تشكل مادة مهمة يمكن من خلالها تتبع وعي الكاتب بالواقع، وكيفية مباشرته له، وفهمه للدور المنفرد بالنسبة لهذا الواقع

وتبدأ الكاتبة في ملاحقة تحولات الرواية، فتري أن المتروسة الرومانسية لم تخلف آثاراً مهمة باستثناء رواية «الأجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران و«رب» ومحمد حسن هيكيل، ثم تضع أحمد عيسى سعيد (رواية المهر) وعيسى حيد (رواية ثريا) ومحمود طاهر لاشين تحت اسم متروسة الواقعية التسجيلية أو الواقعية المرأة، أما طه حسين [الأيام، دعاء الكروان] وعباس محمود الخطاد [ساعة] وتوفيق الحكيم [عودة الروح] فتضعهم تحت اسم «الناثيول» وست أعرف معار هذا القسم، هل هو صمات في الشكل الخيالي لم في اختلاف المنصور أو في كليتها «ما؟» «مها بكى من أمر» ظلمت أعرف كيف يوصف كاتب كعيسى حيد تحت اسم الواقعية التسجيلية؟ ولا أنا أعرف أيضاً لماذا لم تصنع هيكيل وجبران وطه حسين والخطاد والحكيم تحت اسم واحد هو الرومانسية (١٩)

لدى بحيرة المساء و « لغة الآي آي » فإن وقفنا تلك
نفدتم مصاحاً جيداً - فما أنظر - فدرس إبحار يوسف
دريس وأصلان

هنا يعني الإشارة إلى أن الناقد فيما يبدو لا
يعرف مصاصين ، من أمثال يوسف المناروني ،
وإدوار الخراط ، وزيكريا فلور ، ووكيد إحصاي ،
وحيدر حيدر ، ومحمد زهران ، والطاهر وطار .

ويبدو أن العيب في كتاب حركة الإبداع قد نتج
عن طبعه غير المشروع . وبشكل خاص في مجال
الرواية والقصة القصيرة

(٣)

بعد أن حاولنا عرض خطوط العامة لكتاب
حائله سعيد « حركة الإبداع » ، نحاول الآن الإجابة
عن السؤال الثاني : « أين يمكن أن يأخذ هذا الكتاب
موقعه الحق ؟ »

لقد أخذنا على الكتاب بعض القصور ، وخاصة
في رصده لتحولات الأدب العربي الحديث ، وفي
استخدام المصطلح ، بيد أن هذا لا يعني أن الكتاب
له فضل في مهمته . وفي وضع خطوط التعبير والتطور
في الأدب في إطار صحيح

والكتاب من الكتب القليلة التي تتعامل مع
الأدب باعتباره فعالية مؤثرة ، مرتبطة بحركة الواقع
ومن هذه الناحية نحاول المراجعة فنستخدم أدوات
التحليل البيوي ، مستعينة من إنجازات النقد
البيوي ، وخاصة لدى الناقد المعاصر درويان
بانت ، . ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الكتابة لا
تستفيد مع ذلك من إمكانيات المنهج كما ينبغي^(١)

وفي هذا السياق الخاص باستخدامها لإمكانيات
التحليل البيوي ينبغي أن نذكر أن هناك مفارقات
تكشف مكانها

وأهم مفارقة في هذا الكتاب تمثل في ربطها بين
الأدب والواقع . واقتراح فهم دور الكاتب في الأدب
العربي الحديث كما جاءته الحقيقة العربية من تحديات

• هوامش

١ - يمكن استخدام ميسر الكتابة في بعض آرائها هي
مستخدمة كلمة « رواية » التي تعني الحلم دور كلمة « ذب » التي
بعضها بطون جبراً إلهياً جبراً « النظر بالقلب أو العمل به »
القلب . بيد أن جبراً يرى أن لفظ « ذب » قد تطور دلالاته
لا يتحلى « كلمة الحلم والاحتجاج » وهو أمر يتفق القلب
لأنهم الكتابة بأنها تفهم النفس مرادفاً للحلم الذي يرى في
لنام راجع « نتائج الرقابة » جبراً إلهياً جبراً . ص ٧ .
المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩

٢ - راجع نقاش أطول حول الشعر والواقع من التراث في
« مجاهد الشعر العربي المعاصر » إحسان عباس ص ١٣٧
الكرب ١٩٧٨

ومحصلات من ناحية ، وفي سقوطها في إطار نظرية
التعبير من ناحية ثانية

ينبغي ، بادئ ذي بدء ، ألا نتحدث كثيراً عما
تردده لكاتب من أنماط مثل الثورة والشعر الثوري
والحرية ، إذ هي أنماط ترتبط قيمتها بما تحمل من
دلالة في سياق محدد . وفي هذا الكتاب ترتبط الكتابة
بين الأدب وبين ما يخرج به الواقع من أفكار
وأحداث ، مثلاً حدث في حلبينا عن حركة الإحياء
واكتشاف الخيوط بينها وبين مواجهة الأمة للشخصيتين
للتركي والعربي ، ومثلاً حدث عندما ربطت بين
سوخوت في الرواية وبرور دور الانتداب العربية ، بيد
أننا نرى الإبداع بداية غرس وتنحط وتجاوز كل
ما هو كائن ، تنفط في برع من الإطلاقة . وفي هذا
المجال يحسن أن نخصص مذهبها عن إنجاز المدرسة
الرومانسية ، فهي تقرنه بالعودة إلى الذات والقطر ،
فتقول : « العودة إلى الطبيعة ، عودة إلى الطبيعة
والذات » وهي إذن إعادة الاعتبار إلى الحرية
والحرية ، هي تجاوزاً للتقاليد بصيغها الاحتاجية
والنفسية ص ٣٢

ومن الواضح أننا نحمل الحرية مرادفاً
للمعوية . وهي لفظ نشأ بالخروج الحزاني والكتابة
بجمل الإبداع حقاً مرادفاً للحزن ، فقصيدة « هذا هو
أسمى » « حبيبي » في سياق الحزن أو النار . وما هنا
سيدج ونقص وحسب ونحو وإنشائي . ويتعبير آخر
شوه

وبعض مصطلح الحزن لديها أشياء كثيرة لا يمكن
أن يحصرها هنا ، لأن ذلك يستلزم اقتباس صفحات
كاملة من الكتاب ، ولكن يمكن أن نشير إلى أنه يعني
السؤال والواقف المعوية والميكرة والمجاورة
والمنطقة والمنافسة والرافضة حدود العقل والصبر
والثوري والقم والنظم والمعروف والمرئي^(٢)

في هذا الإطار نفهم حائله سعيد التحديد ،
باعتباره مسألة نسبية ، على مستوى شعر الشاعر ، فما
كان جديداً عام ١٩٥٥ أصبح غير جديد عام ١٩٨٠
مثلاً ، وعلى هذا فالشاعر المحد الحزن ، هو للتجاوز

لنفسه دوماً ، إنه يبدأ من حيث انتهى الآخرون ،
وكلما استطاع الوصول إلى نقطة أبعد وجد معه يشارك
من أسل تحاورها ، لأنها أصبحت مجرد نقطة في
مسيرة نحو الكمال ، الذي هو محض نقطة نصورية
متغيرة ، هنا لا تلصق الناقد إلى أب التجديد لا
يحدث في فراغ ، شعر الشاعر مرتبط مع الأنساق
الفكرية الماثلة ، وعلى هذا يصبح معنى الحداد في
الشعر العربي ، يختلف عن معنى الحداد بالنسبة للشعر
الغربي . لأن الحداد مرتبط بتقاليد نسبية ما ، وعلى
أعلى للجيل من ناحية . وهي متاعلة مع بيئة أصابعه
وثقافته من ناحية ثانية

على أننا سنشير إلى مصطلح آخر ، نكسر الناقد
من استخدام ، هو مصطلح « الكشف » نقول : « أبرز
ما يميز آثار أنسي الحاج السابقة صراع متأزم بين
« الكشف والقبول » ، ولكن الكشف عن ماذا ؟ في
الصفحة التالية للصفحة التي كتبها فيها ، مسجدها
تكرس فكرتها بالانتقاء إلى فرويد ، الذي يمر بين
دافع الحياة ودافع الموت في الذات ، وإذا عرفنا أنها
لري « الحلق لدى أنسي الحاج ليس إلا فعلاً ضرورياً
لوقت الاختناق » وتصريراً للاحتقان الحلقى الأكل
الذي لم يجد غير الشعر فعلاً محرراً ، فأكد أنها
تتحدث عن « الكشف عما يشمل في الذات ، وكيفية
بيده في النص »

وتحدث الكتابة عن أحداث حياة أنسي
الحاج ، مدخلاً نفهم شعره فترتبط بين موت أمه في
ياكر عمره وشعوره بفقدان الحياة والذات ، ومن هذا
نستخلص تراجع الشاعر إلى ذاته ، بما جعل شعره
صراعاً بين الصحة والكلام ، واللغة والدلالة ، وإذا
ما ذكرنا ولح الناقد بمصطلح الحزن والكشف ،
ووضعها لجزءاً بأنه الإنسان الإلهي ، عرفنا أننا في
منطقة التعبير ، قد تتناثر أنماط من الثورة والشعر
الثوري لكن للبدا والبعاد أن « المر تعب » وليس في
هذا كلاً إلا عودة إلى الأصول الفكرية ونظرية التعبير
الرومانسية . وكأننا سارنا الانعكاسات من الرومانسية
باسم الرومانسية

٥ - عن مذهب أفضل لإمكانيات المنهج البيوي راجع
« تحديد الحفاء والمنهج » لكان أبو ديب - دار العلم
للملايين ، بيروت وقارن مصطلح الإبداع لدى الناقد في
صفحة ١١١ مآكبه « كمال أبو ديب » في « البنية الإبداعية »
عن خليل جبري لرومي الخطيب - دار العلم للملايين ،
بيروت

٩ - يصاد مصطلحات « الحزن » و « الإبداع » و « السر
الثوري » ، « فتح » راجع « دوس الشعر » والنظم الثاني من
الكتاب الثالث « الثالث » و« الحزن » يسوان « صفحة
الحداد » - دار العودة بيروت

٢ - مآكبه حائله سعيد عن الجارودي هو موجه على مآكبه
أدريس في « صفحة الحداد » - ج ٣ ص ١٠١

٣ - « ص ٥٥ » « دار العودة » بيروت
٤ - « صفحة الحداد » ص ٣٨
٥ - عن العلاقة بين الشاعر والشاعر راجع جبري لوكاش
والكتاب « الناقد » - لترجمة الإنجليزية ، لندن ، ١٩٧٠

٦ - هو هذه الفترة راجع وجهه نظر آخر لبيد الحزن على
« تطور الرواية العربية » - دار الثقافة الثالثة

٧ - كان إدوار الخراط أول من استخدم مصطلح « الدنيا
واقعة » في تقديمه لمجموعة « حلال » و« حصاد » ليحيى الطاهر
عبد الله

استدعاء

الشخصيات التراثية

في

الشعر العربي المعاصر



تأليف:

علي عشري زايد

عرض وتحرير

يسري العزب

تفحص ظروف هذا الكتاب النادر في المكتبة العربية أن يقف القارئ أمامه طويلاً . ذلك لأن غير متوافر للقرء ، لكونه قد طبع في ليبيا سنة ١٩٧٨ ولم يطرح في السوق المصرية حتى اليوم ، ولكونه - من جهة ثانية - يتعرض لتواخذه من أهم قضايا الشعر المعاصر ، وهي علاقة هذا الشعر بالتراث وكيفية استخدامه

لقد أصبح استخدام الشخصيات التراثية - على وجه الخصوص - من أهم سمات شعرا المعاصر ، وذلك لأن شخصيات التراث هي الأصوات التي استطاع من خلالها الشاعر أن يميز عن كل أترائه وأفراحه . ومن ثم فقد عقد شعراؤنا أواخر صلة بالغة العمق والثراء بشخصيات هذا التراث ، وأصبحت تعدلنا بوجودها المنتصرة والمهرومة ، المسبشرة والمهمومة ، المتردة والمطامنة ، من كل دواوين شعرا المعاصر ، وأصبح انتشارها ظاهرة شغلت الأبناء .

أما المصادر التي اعتمد عليها الباحث فهي كما حددها في افتتاحيته

الأعمال الشعرية لم شاعب الظاهرة في شعرهم من المعاصرين ، وخاصة الذين حددت صميم بالشخصيات في (التعبير بها) ونوظفها

وبعض الأعمال والدراسات النقدية التي اشتملت على بعض إشارات إلى بعض جوانب الظاهرة ، من خلال تدويعها لموضوع أساسي آخر ، ومن أهمها كتاب د. عز الدين اسماعيل عن الشعر العربي المعاصر ، قصائده وظواهره

النسبة والمعنوية ، وكتاب محمد خوج أحمد على الرمزية في الشعر العربي المعاصر ، وكتاب د. أسير دود عن الأسطورة في الشعر العربي المعاصر

المصادر التراثية التي استمدت منها الشخصيات مثل قصص القرآن والأنبياء وبعض كتب السير والأعلام والتراجم والطبقات والتصرف الخ

بعض الكتب النقدية العربية والأجنبية التي تعرض للقضية بشكل عام

وفي هذه الدراسة يستخدم المؤلف أكثر من منبع ، حيث يدرس الظاهرة في المنظر الأول على مستوى تاريخي ، وفي الثاني على مستوى تعصيل يتبع فيه المصادر التراثية وأمر الدلالات التي أعدها شخصيات التراث في شعرا المعاصر . وفي المنظر الثالث يبحث القضية على مستوى فني متناولا - على حد قوله - كل الجوانب الفنية للقضية ، ومحاوفا استخلاص منبع هي لتعبئة استدعاء الشخصية التراث . وفي المنظر الرابع يدرس الباحث أبرز السليات والمزائق التي تهدد الظاهرة .

وقبل أن ندخل إلى عالم الباحث من خلال كتابه - نعت قليلا إزاء المنهج الذي اتبعه في التأليف ، فقد جمع فيه حل النحر السالف بين الترجمة والمطابقة في السبرين الأول والثالث ، وإن كنا لا نظري ثم نصف منهجه في سبري الختصاف والسليات ! وهذا الجمع التاليفي يسفر عن ظواهر أهمها التكرار الذي لا يصف جديدا . ومثال ذلك أن المؤلف يحدد في السبر الأول علاقة الشاعر المعاصر

بالموروث . وهو في سبيل هذا التحديد يفرق بين نوعين من العلاقة : الأول يمثل في تسجيل التراث ، والثاني في توظيفه . ويرى أن الأول يعنى «كبناء الشاعر المعاصر بدءا من البدوي وبنيان الديباجة العربية في أرحى عصورها» دون أن يوظف المعاصر التراثية التي أسبها مرحلة الأحياء في شعره ، أما النوع الثاني من علاقة الشاعر بالموروث فهو الذي لا يقف عند تسجيل التراث وإعادة صياغته ، بل إنه في مرحلة ثانية ويرتد إلى التراث بيطلق منه من جديد ، في رحلة جديدة ، مرودا بالقلم البديع والمخالدة في هذا التراث بعد تجربتها من آنيته وارتباطها بعصر معين ص ٧٥ . ثم يوجز المؤلف المؤشرين في حوارين . فالأول هو الذي يلجأ إلى التراث معبرا عنه ، أما الثاني فهو الذي يتجأ إليه للتعبير . وهذه هي القضية المحورية في هذا الكتاب الكبير (٣٧٥) صفحة ، التي يدور حولها من روايا كثيرة محاولا الوصول في كل دوة إلى نتيجة مهمة تؤكد فرضيته السبعة في أن هناك مرحلتين . فقط - أو بقليل في شعر المعاصر ، بشكل خلاص عملية الاستدعاء التراثي - لا للشخصيات التي يصر عليها عنوان الكتاب فحسب بل للتراث بصفة عامة ، أما المرحلة الإحائية التي يسبها المرحلة الأولى وقد بدأت بالبدوي (ت ١٩٠٥) والمرحلة الثانية - ولا أخرى لم ثم يسبها - التي تبدأ في عصر بصلاح عبد الصبور وكان الرومانسيين من الشعراء العرب لم يكن ثم دور أو موقف من فكره استخدام الموروث في الشعر ، فقد أدبهم المؤلف في المرحلة الأولى - وجعل دورهم انعتاليا ، حيث خرجوا من عهده

التسجيل إلى التفسير ويقرر المؤلف أن المرحلة الرومانسية في استحداثها للشخصيات التراثية لم تستطع أن تتجاوز الممرخ الفاصل بين القبطيين ويرى أن صيغ الشاعر ظل تعبيرا عن الشخصية لا تعبيرا بـ . أقول إن الباحث لم يجد تعبيرا طرا في رؤية الشاعر للعصر . ظهرت ملامحه في استخدامه للتراث في محاولة لتفسيره . وكان هذا التعبير الأساسي كما هو لأن بلغت المؤلف إلى أننا صرنا في مرحلة جديدة سقا ، بدأت أشبه برغ في المهرج حين كتب شفيق المفلوح منظومته عن عصر التي تناول فيها شخصيات برانيه استمد ملامحها من التراث الأسطوري . لقد رأى الباحث في هذا وجه آخر من سمات فترة الاتصال هذه ، وهي اتساع قاعدته لمصادر التراثية التي يستمد منها الشاعر شخصياته . وهذه شهادة جديدة من الباحث على أننا أمام مرحلة جديدة من مراحل تطور شعراء المعاصر . لقد قرأ أن شعراء المرحلة الانتقالية هذه لم يكتبوا بإيراد ملامح هذه الشخصيات كما هي في المصادر التراثية . وهو الحد الذي وقف عنده الإحيائيون . بل كانوا يضيفون إلى هذه الملامح ويحذفون فيها ، لتصبح الشخصية أكثر حيوية وإنهاء . ص ٧٩

فإن كان استخدام الرومانسيين للشخصية التراثية قد تم بجله الكمية ألا يستحقون الدخول في المرحلة الثانية . التي هي الثالثة في تقديري ١٥ لكن المؤلف يعود عيب ذلك مباشرة في نفس الصفحة ليسلب الإنجاز الذي وصله طلبة المرحلة حين يقول :

« ولقد تناول الشاعر ملامح هذه الشخصيات الأسطورية ، وحاول تفسيرها من دلالات خفية ، أو خلق دلالات لا تتلاءم مع هذه الملامح ، بحيث تبدو هذه الشخصيات أكثر وضوحا وحيوية دون أن يخرج عن نطاق تراثها »

وهو في محاربه لتوضيح عدم خروج الشخصيات التراثية في القصيدة عن هذا النطاق يكتب بتقديم نص للشاعر تسبقه نظرة من الأحكام العامة ، دون تحليل دقيق يقدم هذه الأحكام . ولأن المؤلف لم يشغل هذه الفترة إلا بوصفها انتقالا وعبورا فإنه لم يرد لها من صفه سوى ثلاث صفحات ، في مقابل سبع صفحات لمرحلة الأولى ، ومثلها للمرحلة التالية .

ثم يستعرض المؤلف في نهاية السفر الأول ثلاثة مبرهنات أو محاذير حديثة استحدثت حدث المعركة وشخصية الرسول : فتروج لتقوى من دول العرب وعظماء الاسلام ، وآخر طهر من عهد الاسلام . وثالث لملاح عبد المصور من أحلام الفارس القديم ، وقد اعاد من هذه المحاذير شواهد لتأكيد رؤيته ، وكان طبعها أن يكون المودعان الأول والثاني منها مدعيا عن أحد ملامح الشخصية التراثية المستدعاة . أما المودج الثالث فقد عبر بهذا الملامح عن جانب من جوانب تجربة الشاعر الشخصية

وكان يمكن للباحث أن تناول بعضا من شاطئه الأعراف القهقري لولا أنه صادف مسبقا عليه وعلى يارده ومرجلته ، وحسبته كان حريا أن يجد هذا الشاعر قد سبق عبد المصور في استحداثه الشخصية التراثية واصفاه جوانب من تجربته الشخصية عليها

في السفر الثاني من الكتاب (٩٣ - ١٢٥) يتناول الباحث المصادر التي استمد منها الشعر المعاصر شخصياته التراثية بهدف تحدد مد البده هو ، التعرف على أهم الشخصيات التي شاع استخدامها ، مع محاولة تحديد الروابط التي تربط تجربة الشاعر الحديث بكل مصدر من هذه المصادر ، وهو يحدد هذه المصادر : مبدئ في سه

- الموروث الديني
- الموروث الصوفي
- الموروث التاريخي
- الموروث الأدبي
- الموروث الماركسي
- الموروث الأسطوري

والمؤلف يترك دائما ما بين هذه المصادر من شائكة وتداخل ، وخاصة شخصية صوفية من الضرورة شخصية تاريخية . فحسب ذلك يمكن أن يقال عن معظم الشخصيات الدينية والأدبية من كما أن كثيرا من الشخصيات التاريخية قد اتصلت إلى التراث الشعبي أو التراث الأسطوري ، فأصبحت من الشخصيات الشعبية أو الأسطورية . سيما في الوقت هذه شخصيات تاريخية . ص ٩٤

إذن لماذا كان هذا الفصل بين المتشاكات ؟ وكيف يمكن تصديق أنه « يرغم كل ذلك فإن لكل مصدر من هذه المصادر ملامحه ومواصفاته الخاصة التي تميزه - على المستوى النظري حل الأكل - عن بقية المصادر » ؟

تصح مساحة هذا السفر فحسب أكثر من ثلثي الكتاب ، حاملة تكرارا كثيرا لا لها فقلده من دوى بل قبا يثله فكويين الحيل نفسها الحاملة هذه الرزي ، والفقره السابقة - على الأقل - حمل كثيرا من هذا التكرار الذي يشغل كامل اللغة

ويرى المؤلف أن الكتاب المقدس هو أهم المصادر الأدبية التي استمد منها الشعراء الأوربيون ، الرومانسيون ، كندا من شخصياتهم التراثية ، خصوصا الشخصيات الدينية المشرقة والمطروحة ، كالشيطان وقابل . ثم يوضح اعتماد بعضهم على بعض المصادر الإسلامية . كالبرار الذي اعتمد عليه دانتي في مسيحته الكوميديا الإلهية . وكذا الشاعر جوفه الذي استلهم كثيرا من القرآن في ديوانه المشهور الديوان الشرقي للمؤلف القرني . وفيكتور هيجو في ديوانه - للشرقيات ، وغيره . ولقد كان

هذا المصدر بمرجه للمسيحي والإسلامي كان متاحا أمام شعرائنا المعاصرين لاستلهم بعض شخصياته التي يمكن تصنيفها في مجموعات ثلاث

- (أ) الأنساء
- (ب) الشخصيات المقدسة
- (ج) الشخصيات المنبوذة

ولقد كانت شخصيات الأنبياء هي « أكثر شخصيات التراث الديني شيوعا في شعراء المعاصر » لإحسان الشعراء « بأن فقه روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء ، فكل من النبي والشاعر الأحيل يحمل رسالة إلى أمته » . والفارق بينها أن الأول يحمل رسالة محاوية ، أما الخامع بينها فهو أن كلاهما « يتحمل القسوت والعذاب في سبيل رسالته » . يعيش غربا في قومه ، محاربا منهم في أغلب الأحوال ، وغير مفهوم » ، كما أن كلاهما « يكون على صلة بقوى عليا غير منظورة » ولذلك فقد طاب للشعراء أن يشيروا مره المتأخر التي يعيشها الشاعر قبل ميلاد القصيدة بعمر العيوبية التي كانت تناب الرسل أثناء الرسي . ص ٩٨

ثم يتبع المؤلف شخصيات الأنبياء حسب شيوعها في الشعر المعاصر ، فيرى أن شخصية محمد عليه السلام هي أكثرها في نتائج المرحلة الأولى - مرحلة التعبير عن الموروث - . ولكنها تتحلل عن هذه المكانة - من حيث الشرح - في المرحلة الثانية أي مرحلة التعبير بالموروث لشخصية المسيح عليه السلام وذلك لاضطرار الشاعر في هذه المرحلة إلى التأويل ملامح الشخصية التراثية تأويلا شاعريا يتلاءم والهدم الذي يريد أن يستقطه عليها من أعاد تجربته ، سيما هو في مرحلة (التعبير عن) لم يكن مصطرا مثل هذا التأويل . ولا لتحليل الرسول ملامح معاصرة ، ومن ثم فإن شعراء كانوا يحسون برغ من إخراج في استخدام شخصية الرسول تأيلا من أن يتأدوا في شخصيته أو يسبوا لأنفسهم بعض صفاته .

ويرى الباحث هذا التخرج من قبل الشعراء بأنهم كانوا يصلحون في نظرة الإسلام إلى شخصيات الرسل وما ينبغي أن يحبط بها من قداسة ، وعلى العكس فإن النظرة للمسيحية إلى الرسل لم تكن بمثل هذا المقدس من التخرج ، فتروا شخصيتهم بغير قبل من الحرف ، ومن ثم لم يتم تخرج شعرائنا من التوسع في استخدام شخصية المسيح ، نظرا لبقائها بالدلالات التي تتلاءم والكثير من جوانب تجربتهم . ومن هنا كانت هذه الشخصية أكثر شيوعا في الشعر المعاصر ثم قلتها شخصية الرسول محمد عليه السلام

ويحسب المؤلف الشخصية الأولى على الرغم من أولويتها في الشيوع قليلا ، ليستطرد مع الشخصية الثانية ، فيحدد دلالات التعبير من خلال شخصية الرسول ، ويرى أن أهمها هو كونه « دفرا شاملا للإنسان العربي ، سواء في انتصاره ، أو في عذابه »

وهو تلمس هذه الدلالة في ثلاثة مقاطع ليدرك شاعر
السياب ص ١٠٠ ، شادل طاقة ص ١٠٠ ،
وقود الخش ص ١٠١

• ثم يكون محمد رسماً وتلكاثر المبرود على الظلم ،
الخامل لواء الاتصال في سبل الحق والمخير
لأنه في ذلك في مطلع من قصيدة لكامل
حداد ص ١٠١

• ثم رما لارداهار الخاص العربي وثاقه في مقابل
• ثم رما لارداهار الخاص العربي وثاقه في مقابل
المتنوعى ومحمد أحمد العرب ص ١٠٢

ثم يأخذ بعض الشعراء بعض جوانب الشخصية
ويستعملونها في تصوير بعض جوانب وأبعاد
تجاربهم الخاصة ، كما فعل صلاح عبد الصبور
في قصيدة الخروج من ديوان الناس في
بلادي ، رادويش في قصيدة السماء الثامنة ،
في ديوان وحيل في صدر العربي ، وهذا -
والأدري - لم يأت المؤلف بتصوير يلائم بها
في صوره حقيقته كما فعل في الدلالات السابقة
بالحديث ص ١٠٢

ويستل الباحث إلى شخصية المسيح ، فالسبح
لجمل في شعرنا المعاصر ملازم أساسية أهمها
الصلب والقداسة والحياة من خلال الموت
وعلى هذه الملامح أنصت شعراؤنا معظم
الدلالات المعاصرة التي استخدموا فيها شخصية
المسيح

وهي ، المسيح الصلب كان بدر شاعر السياب
وحيل حاوي والياني وكيلاني سند يلحون في
بعض محاجهم الشعرية

أما شعراء القدا والحياة من خلال الموت فقد
حلبا في قصيدة إلى جميلة بوحيرد وفي قصيدة
من ولما فركاني للسياب من ديوان أنشودة
البحر ، وفي قصيدة قدم بها المؤلف بيتا ليوسف
محطوب ص ١٠٨

• ثم يمر المؤلف على قصيدة تخرج فيها هذه
• ثم يمر المؤلف على قصيدة تخرج فيها هذه
المسيح الثلاثة ، وهي قصيدة المسيح بعد
الصلب للسياب ، ويرى أنها - من أنصح
انفعالات التي استخدمت شخصية المسيح في
شعر المعاصر - ص ١٠٩ ، ومن هذا قام
بجانبه بصفلا في شعر الثالث الخاص
بكتب كتاب استخدام الشخصية الثالثة ، ويرى
أنها أن استخدام الشاعر هذه الملامح كان
مقتضا من ظهور المسيح ، ومن ثم يكون حاله
مظهر آخر إسلامي ، بمعنى أدق مسيحي
- لأن - هذا مظهر ويمثل في تلك الملامح
من شخصية المسيح التي وردت في القرآن - مع
ورود بعضها في الأناجيل - من مثل قدرته على
إحياء الموتى ص ١٠٩ ، التي استخدمها

صلاح عبد الصبور في قصيدته رسالة إلى
صديقة من - الناس في بلادي ، حيث يكون
الرسالة في نفس الشاعر تأثير خارق حتى إنها
ستطرح أن تحي الموتى ، وتشي الرصص

بعدل عبد الصبور في هذه القصيدة
عطائك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب
أفكاس عيسى لصنع الحياة في التراب
الساق لكسح
العين للقرير

وعلى هذا النحو يستمر البحث عن الملامح التراثية
من خلال تتبع مصادر الشخصيات حتى نهاية الشعر
الثاني

ذكر - ص ١٠٢ - حدث جري في عرق المؤلف من
مصدرين هما في الحقيقة مصدر واحد ، وهو
الموروث الفولكلوري والأسطوري ، وهو من بقية
الفولكلور العربي الذي استقى منه الشعراء المعاصرون
على أنه لينة وليلة والسر الشعبية وكتاب وكيلة
وقد - ، وكأهم لم يستل من الأمثال الشعبية
والحكايات والحكايات ، وهذا من صور القول
السمعي ، وقد اهتم بعض الشعراء باستخدام
- طاعة والأحرف - المصطلح الشعبي ، كان ذلك
كما في ديوان لواء العرب في الفكر ، بركار
الاستخدام - فعمل من الأدب الحكوي -
• ثم هناك - ص ١٠٣ - وهناك -

ويشاول شعر الثالث من الكتاب (٢٣٩ -
٢٤٩) كما حدد المؤلف ، « طرائق استخدام
الشخصيات التراثية » ، وهو يسجل أن ذلك - بمثل
أكثر جوانب القضية ثقيدا وخصوصية في ذات
الوقت .

فأما الصعوبة والتعقيد بأننا - من محاولة
استخلاص صبح في استخدام الشخصية التراثية في
شعرا من خلال المادج الشعرية .

أما المحصورة فتأتي من - محاولة ارتياد هذه
الأرض الكثر ، والغرب في محالها ، وغرس راية
هناك ص ٢٣٩ .

• يبدأ المؤلف بتحديد خطوات تلك استخدام
الشخصية ، يرى أن استخدام الشخصية التراثية في
الشعر المعاصر - يمر بمراحل ثلاث ،

- | | |
|-------|---|
| أولا | لتجارب ما يتسبب تجربة الشاعر من
ملامح هذه الشخصية |
| ثانيا | لأول هذه الملامح تأويلا خاصا بلامح
طبيعة التجربة |
| ثالثا | إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر
على هذه الملامح ، أو الصير عن هذه
الأبعاد من خلال هذه الملامح بعد
تأويلها |

فأما الخطوة الأولى تتم في الشعر المعاصر - من
خلال بعض ما يقدمه المؤلف من مباح شعرية - إما
استعارة صفة من صفات الشخصية ، أو بعض
أحداث حياتها ، أو اقتباس بعض أقوالها ، ويعمل
المؤلف من هذه الثلاثة موحا واحدا ، في مراحله نوع
ثلاث من الاستخدام الجديد للشخصية التراثية ،
• حيث لا يستعمل الشاعر فيه أي ملمح من الملامح
الخاصة بالشخصية ، وإنما يستعمل مظهر العام ،
ويتحد منه إطارا عاما ملؤه بالملامح المعاصرة ، بحيث
لا نرد داخل هذا الإطار أية إشارة خاصة إلى
الشخصية المستعارة . (دائما نظل بمثابة الخلفية
المرية للقصيدة ، يعنى بها الفارسي ، ولكنه لا
يلسها ، ص ٢٤٢) وبمثل المؤلف هذا النوع بقصيدة
خليل حاوي ، وفيها يستعمل الشاعر ، بدلون عدم
لشخصية السندباد ، وهو المقامرة والرحلة في سبل
الكشف ، وبمثل هذا المدلول إطارا يملؤه بالملامح
المعاصرة لمقامراته الوجودية الخاصة بحتا من ذاته ،
وهو في ذلك يرى ما يراه الدكتور عر الدين اسماعيل
في كتابه الشعر العربي المعاصر . من أن الرمز القديم
يحول إلى واقعة إنسانية عامة ذات معنى جري ص ٢٥٤

وفي البحث الثاني من هذا الشعر يسبح المؤلف إحدى
الظواهر المهمة في الاستخدام المعاصر للشخصية
التراثية ، وهي ظاهرة استخدام الشخصية في معالم
معاكسة لمدلولها التراثي ، بهدف إحداث نوع من
الإحساس بالمفارقة بين المدلول التراثي للشخصية ،
والبعد المعاصر الذي تعبر عنه الشخصية ، وهو يرى
في الاستخدام المكس في شعرا مسالك ثلاثة

- ١ - التصريح بطرق المفارقة - القدم والمعاصر -
على أن يظل لكل منها استقلاله وتميزه ، كما
فعل فاروق شوشة في قصيدة سيف الدولة ،
• حيث يولد هذا الإحساس بالمفارقة من خلال
مقارنته بين الموقف العربي للتصريح عت ظل
سيف الدولة ، والموقف الصعب المهروم في
المعاصر ، ص ٢٥٧

أخرو - أنص صبر الزوم وأهلك شرع
الزوم
وأجمع أسلاب الفكي والمدهورين
أنجول يوم النصر يبارق ولباق
وسورا شمساً وبياض

أدخل في ركبك دسيف الدولة عصف ضار
الصح

هد عن سيف الدولة ، الطرف الأول في
المفارقة ، وأما الطرف الثاني الذي هو المعاصر ،
بعدل

لكننا نحن مقفنا عن صهوات الخيل ،
وعن صهوات الشعر ،

١- ما هي المصيرى أو المصيرى

٢- وليس هذا المصيرى من مسائل الاستخدام ما منه كامل أيوب مع شخصية ليلى العاصرية حين وظفها في رحلة في مملكة عراقية ، التمتع عن فقدان الحب في هذه العصر لقيمة الروحية والعاطفية ، وتحوله إلى لون من الصلة المادية والقيمة ، لقد قام كامل أيوب هنا باستدعاء الشخصية التراثية بالاسم ، مع الاحتفاظ بدلالات التراثية دون إصباح ، ثم إصفاء الدلالات المعاصرة عليها والمحافظة لدلالاتها التراثية ، فأحدث الإحساس بالمفارقة من «معاصرة التمسك بين الملامح التراثية المعاصرة بشخصية ، وبين الملامح المعاصرة المضادة التي يصورها الشاعر حينها»

٢- أما المسلك الثالث فيتمثل في المزج بين جوانب الطرفين ، الموروث والمعاصر ، «حيث لا يحتفظ أيها باستغلاله وتثمينه» كما فعل معين بسير في قصيدة الشعر وعصيان السلاطين ، حيث «يربط بين بعض ملامح المثقبي والشعراء الأنشازيين والرافدين من المعاصرين عن طريق السب ، أي بين ملامح المثقبي عنهم ، وهي الفحولة والشجاعة .

بأنها الطيب عصيان السلاطين ، وعلمان القياصر

كل ذي لوط وعلمان وعقد ومارر
كل من شدة النحاس من وحل الضمائر
كل من لم يعرف الخيل ولا الليل ويدها المفاخر
والفرار وهي كاليهي الثورات
جاءنا يركب صهوات القصاصد

٤- وعشق صلاح عبد الصبور بإجازاً آخر في هذا لنسج حين يجمع بين المسالك الثلاثة للاستخدام المنعكوس للشخصية في قصيدته أيوب نادم من ديوان أقول لكم ، التي يستندى بها شخصيات لتعصم رأي عدم وتراءى أماسية التي استعجبت بالمتصم من الروم ، فالشاعر يلجأ إلى المسلك الأول أي استغلال طوق القدرة في بداية القصيدة ، ثم إلى المسلك الثاني أي استدعاء الشخصية والمجهر للدلالة مريطة لها في التراث ، وإصفاء دلالة معاصرة عنها حين لا تجعل السيف بشق صدرها كما يشق سيف الاحتلال صدر الأمة العربية ، فويلجأ الشاعر إلى المسلك الثالث فيستعيد ملامح من أي عام ويخرج بها وبين ملامح الطريف المعاصر بعد أن اتسب ، فأحدث شعاع ملامح تفعيل في عام السيف على الكعب في منه الشهد ويصه عن مواقع العزى المعاصر فقول

وايو عام أجد حزين لا يرم
قد قال لنا ما مام نهم

والسيف الصادق في العهد طرداد وقعنا بالكتب المرويه

١- ثالث مسالك هذا السيف عدد الملامح موقف الشاعر المعاصر من الشخصيات المستدعاة ، وظفت النية التي تدبها هذه المواقف هي

١- التحدث من خلال الشخصية باستخدام ضمير التكلم ، ويتحدث الشاعر هذا الموقف ، حين يحسن أن صكك بالشخصية قد بلغت حد الانسراح بها ، وإن الشخصية قادره - علامتها التراثية - على أن تعمل أبعاد بحوث الخاصة

فحدثت عنها ، أو تدعو بحجاب يد ، مصفاً عليها من ملامحه ، ويستند منه من ملامحها حيث يصح البناء والسجدة كياناً حديداً ، ومن ذلك الموقف ما فعله اليلاني في قصيدته عندي الحلاج من ديوان سفر القفر والثورة ، والذي دفع بالشاعر إلى ذلك الموقف شعوره - مع - من الرابطة الوثيقة بين آله وأمهاته ، ولأن ملامحها في إعلان الرأي كان «الكتف» لذا كان توجه اليلاني بالحلاج فتأخا لم يمس غلالة من الحكاية ومبادئه - مستخدماً ضمير التثنية الذي يدل على كمال إعاده بشخصية الحلاج إلى حد ما - شخصيته في شخصيته بها في شكل جديد ، ويرى مقام هذا التوحد في امتزاج مفردات المعجم العصورى بمفردات معجم قبائل الخاص ، وفي التوحيد بين جلادى كل منها وبين آلامها التي ألمت كلا من الشخصية التراثية والمعاصرة بطاقة حائلة الحياة

أوصال جسمى أصبحت معاد

في ظلمة الرماد

ستكر الغابة يا معانق

وعاشق

ستكر الأشجار

٢- التحدث إلى الشخصية باستخدام صيغة المخاطب ، والذي يتفخ الشاعر إلى هذا الموقف إحصاه «بأن الشخصية لا تحمل ملامح مجرته الذاتية ، وإنما تجسّد بعداً موضوعياً من أبعاد تجرته موضوعية ، وهذا يصح على القصيدة قدراً من الدعوية ، سعدى الظاهري عن صبح الشاعر ، ويكثر هذه الصيغة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، عند سمح القاسم وعند الرجم عمر وعمود دويش ص ٢٦٩ ، ص ٢٧٠

٣- التحدث عن الشخصية باستخدام ضمير الغائب ، وجه يلجأ الشاعر إلى النص ، وجه قد يحتفظ الشاعر للشخصية ملامحها التراثية

مقابلتها وبين الملامح المعاصرة ، وقد يصح عنها الدلالة المعاصرة ، بعد أن عرّدها من دلالاتها التراثية ص ٢٧١

ومن النوع الأول ما صنفه محمد أحمد العرب في قصيدته عندي من ديوان مسافر في التاريخ حين يحتفظ لروح عنه السلام ملامحه التراثية مقابلتها وبين ملامحه المعاصرة لتسهي إلى أنه روح جديد يحمل من حروجه كل ما كانت حمل سعة روح ، عزاب

فاذا حملت في انصاف كل سفالي روح

من كل زوجهين النير

أنا أيضاً أحمل من كل زوجهين النير

الفرق سفالي روح حملت طيراً وحالاً

ورواحف تسقي وغالاً

حي وحمر ويغالا

لكي أحمل أنواراً أخرى في سفلى المهددة

أحمل بعصراً وناسم

ومن النوع الثاني ما قدمه أمل دنقل في قصيدته الحداد يليق بقطر الندى ، من ديوانه كعاليق على ما حدث ، حيث «يستدعي شخصي قطر الندى وأبيها عمارويه بعد أن يجردها من دلالاتها التراثية ، ويصل عندها دلالة معاصرة ، فيمر عمارويه إلى المستوطنين العرب ، ومطر الندى إلى الأرض العربية

كان عمارويه رائداً على بحيرة الزليق

في غمرة القبول

فمن ترى ينظف هذه الأميرة المظلولة

من يا ترى ينظفها من يا ترى ينظفها

بالسيف أو بالخيلة

٤- لا أدري لم يقدم المؤلف لمباحته عند التمهيد ما

بعدد تم بصيف رفا في البهية حدث هذا في المبحث السابق ، وهو يحدث هنا الآن ، فقد

قدم المؤلف بأن المواقف من الشخصية ثلاثة وهما: دايم ، وما ، هو الانطاف ، أي الاتصال بين أكثر من ضمير ص ٢٧٣ ، وذلك حين «يتخذ الشاعر من الشخصية الواحدة أكثر من موقف خلال القصيدة»

ومن ثم تعدد صيغ الضمير فيها بين متكلم ومخاطب وغائب ، ويمثل لذلك بعبارة عنبرة العصى - فاروق شوشة ، ويسهي إلى أن تعدد الصيغ «يخرج الشاعر مرونة في التعامل مع الشخصية من شى جوانبها وأبعادها

ص ٢٧٥

في المبحث التالي يحدد المؤلف اعطاء استخدام الشخصية التراثية في خمسة هي

١- الشخصية عصرية في صورة حمله

٢ - شخصية معددا مرات لأحد أبعاد التحريم

٣ - الشخصية محورا للقصدية

٤ - الشخصية عنوانا على مرحلة

٥ - الشخصية عنوانا لعمل مسرحي

وفي محاولة البحث إلقاء الضوء على هذه الأنماط ، يبدل المؤلف جهدا مشكورا ، في تحليل النماذج التي اختارها ، ليصل إلى نتائج مثلى لها قدر كبير من الانصباط

في النظم الأول يرمز المؤلف مواقف عدة للشعراء ، فهم من يقف بالشخصية عند حد اعتبارها مجرد طرف في علاقة شبيهة بسيطة . يصل عليها التمثل البلاغي القديم بعض الإشعاع ، ومهم من يلمح الشخصية في صورة استعارية نجدها أكثر انجذابا بكيان القصيدة . وانتماء من تجربة الشاعر « ص ٢٧٩ » ، ومهم من يرتك بالصورة حربه في بعض القصائد التي تتكون من مجموعة من الخبرات الخيرية التي يصبها في مجموعها إطلاء ذكرى أو شعوري هام .

وفي النظم الثاني ويرداد دور الشخصية أهم ، حيث يسطر الشاعر ما نقل بعد متكامل من أبعاد تجربته ، وحيث تتأزر شخصية مع يدب الأدب الأخرى التي يوظفها شاعر لتعمل أبعاد التجربة تأ ، عصبيا ، وعدد واحد المؤلف أن « من أنجح مصائد هذا النظم البكاء بين يدي رداء الجملة لأمل دنقل - التي استخدم لها شخصيتين برائتين هما رداء الجملة وعمره العيسى ، إلى جانب مجموعة من التكميكات الشعرية الأخرى ، كالصودة والموتاج والارندد والموتوج الداحل وغيرها ، ولد استمدع أن يمزج بين النحسين والتكميكات الأخرى ، ليصور أبعاد المساة التي عاشها الشاعر في هزيمة ١٩٦٧ في إطار « وحدة فنية رائعة » ص ٢٨٧

أما في النظم الثالث ، فتصبح الشخصية التراثية هي الإطار الكل وتعادل الموضوعي تجربة الشاعر ، حيث يسطر على ملاحظها التراثية كل أبعاد تجربته المعاصرة ، ويمثل ذلك النظم قصيدة المسيح بعد الصلب للكتاب ، التي استمدعها ثلاثة ملامح من شخصية المسيح ، واستطاع من خلال اتحادها بالشخصية أن يجد مدى معنوية والعداوت الذي خمنه في سبيل بحث أمته ، ص ٢٩٥ . ويتبع المؤلف ملامح التوحد بين الشاعر وشخصيته خلال القصيدة تبعا مديا يستفص

و ، عكس ما فعل الكتاب ، عند محمود درويش في قصيدة امرؤ القيس من ديوانه . يوميات جرح فلسطيني . يحفظ للشخصية الذاتية شكل ملاحظها . وملاحظها ملامح شخصيته هو . وذلك « لحظ عن طريق هذه المقابلة إلى عميق الإحساس لدى المثالي بالقارعة بين نموذج الشاعر المترف المرف ، ونموذج الشاعر الكادح للمكافح ، كل ذلك دون أن ينحس لبرأ القيس قده كشاعر عظيم » ص ٣٠١

ويستمر الباحث مع النظم الرابع والخامس من أنماط توظيف الشخصية على هذا النحو من تتبع النحسين ، وإن كان يقع أحيانا في إطلاء الأحكام العامة بل المطلقة . مثل قوله في النظم الرابع : « أما أنجح هذه النماذج على الإطلاق » ، واكتفها اكتفالا من الوجهة الفنية هو استخدام الشاعر تحليل حادى لشخصية السدياد المعزى للتصير من مرحلة من أهم مراحل تط « الشعري والمعزى ، وهي مرحلة شخه « لانه » غير مجموعة من المقامرات المرحومة » ص ٣٠٧

وفي السطر الرابع والأخير يختص بالرائق التي تهدد ظاهرة استمداع الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر حد لماحت يبرح كثيرا . حين يستعمل سيج هذا المراتب مختلفات وعشرين صيغة سط من كتابه الكبير . ولكن يكن في بحث والد كهذا أنه استطاع أن يصح يده على هذه الرائق وهي -

١ - غربة الشخصية الشخصية عن وهي التلو باستخدام شخصيات الاحبيه من راننا البرلى ، الإسلامى ، أو التي ليس لها دبرع في ران حيث يجب أن يكون « مرأ مشكا من الشاعر » التلو . ص ٣٥٧

٢ - الترموض غير الموحى الذي يحسم من « قصود » في الزوده « الشعرية » وعمر الشاعر عن تمثل أبعاد التحريم « واضارها قبل أن يصح » . ويستدل على هذه الظاهرة بعض مصائد عميق مطر التي نجم عنها الترموض

٣ - تكديس الشخصيات في القصيدة على « مثل كاعلمها » . ولا بدع مرصه لاية من هذه الشخصيات أن يصير في وضع التحريم لتصل عا فيها من مشاعر واحاسيس [ما] نقل مقحمة على القصيدة « ومروضة من الخارج » عاخره عن الاتصال بوجدان التلو

٤ - طغيان الملامح المعاصرة على الملامح التراثية . ويمثل هذا الخطر « ودخل الشاعر المباشر

التصريح بالمعاني والدلالات المعاصرة التي برز التعبير عنها » ص ٣٦٥

٥ - طغيان الملامح التراثية

٦ - التناوب الخاطيء لبعض الشخصيات باستخدامها في معان لا تصلح للتعبير عنها

٧ - الخطيئة التي تحول العملية الاستدعائية إلى تقرير فني ، ومظهر ذلك أن « يتكالب فنية الشعراء على نفس الشخصية » التي استمدعها شاعر « مستدع » نفس المدلول الذي استمدعها به مكشعها الأول ، بحيث لتحول الشخصية إلى عهد لنوى سطع ، وتفقد كل طالها الإيحائية » ص ٣٧٣ . وهذا ما حدث في شخصيات السدياد بعد اكتساف صلاح عبد الصبور لها في رحلة في الليل

وبعد .. هذا غرض علينا مسح الكتاب ، وطريقة صرع أفكاره وتحليلاته ، هذا المسح في تناوله وهو برغم كل شيء . يثير بنا اهتماما خاصا بظاهرة الاستدعاء - لا بشخصيات التراثية وحدها - بل للسوروث بصفه عامة

وييل على باحثين لالين مهمة التثقيب والتوظيف . لقد قام الدكتور على عشرين زائد بمهمة الكشف والجمع وتنظيم البذور بم القائنا برعى في في أرض عني ونسعى معه أن نحسب للكثير والكثير . على المستويين معا : مستوى الإبداع الشعري . ومستوى الإبداع النقدي

• هوامش

١ - هنا لا يجرى المؤلف بين الشعر الحديث والشعر المعاصر ، ويتعامل معها كمرادفين (انظر ص ٩٣) ، وربما كانت الفارقة بينها محبة له - وثنا - من كثير من التساؤلات ، لأنها - حل الأكل - لحسم بين بدعيات النقد ووسطه « بدعته

٢ - يستخدم المؤلف مصطلح (الرؤى) بدلا من (الرؤيه) ، وهو بالتأكيد يبنى معنا في أن الشعر لم يعد (حسا أو حيوة) . بل أصبح (رؤيه) باصرة يتوقع تنأ في شكلها كانه الخواص الشعريه . « اللاشعريه

عرض الدوريات الأجنبية

الدوريات الإنجليزية

☐ نادي الخولي
☐ فؤاد أحمد

إِنَّمَا يَسْرِعُ إِلَى مِثْقَلِ الذُّبَابِ وَاعَادَهُ تَشْكِيهَا مِنْ أَحْمَرِ اب
بَدْرِي عَالِمًا صَعَادَ حَرِّ دِهْمَا

 $\frac{d}{dt} \left(\frac{\partial L}{\partial \dot{x}} \right) = \frac{\partial L}{\partial x}$

Die Uysan-Gebäude sind in der Umgebung eine Welt für sich. Das war schon immer so gemacht haben.

يتناول اليوم في عرضنا للدوريات الانجليزية عدداً
خاصاً في دورية النقد المعاصر فيما كريتيكس وقد
قدمت هذه الدورية بشكل طيب غريمال غزول في
العدد السابق من مجلة فصول

نقد استرنا هذا العدد الخاص من مجلة المذكره
والذي نشر في جريد ١٩٢٦^{١١} لانه حصص
لكتاب قلبي اعتبر حدثاً أدبياً عند صدوره وهو
كتاب : بدايات : المقصد والمنهج لإدوارد
سعيد^{١٢} ، ومؤلفه ناقد ومفكر فلسطيني يدرس
الأدب الإنجليزي والتدقيق الحديث في جامعة كولبيا في
الولايات المتحدة ، ورى أننا أولى من تجربتنا بالاعتراف
على مهامهم ونظريات المفكرين العرب خارج الوطن
العربي لا من محض الاعتراف فقط بل من مطلق
معرفة ثروته البشرية استعده ، أملين أن بداية متواصلة
تعد - للعرب مقصد وسبع سعيد قد تأتي يوماً -
من خلال بحوث ودراسات متفرعة بجادة - ستأتي
منصوبة تغير واقعنا الأدبي ، وتشهد بركوده حيوية
بداعه وبعبئه الفكرية بصفاته وحسنه

وبلغوا فيه أنه من الضروري تقديم كتاب سعيد
بدايات كحيلة من معبره الفكرية على عرض
لأنواعه النقدية مع تقديم سعيد في المقام
والم بدراسة الأدائية والناحية في فلسطين ومصر ،
أما دراسة جامعة لها في جامعة برنسون وهاربرد
حسب تخصص في الأدب الأعمرى - وكان كذا
الأول من مؤلفات كوراد ورواية الترجمة
الدائية^{٣٣} ، وهو دراسة أكاديمية تجمع بين كوراد
لساد وكوراد الإنسان من خلال مقارنه موقفه من

رسالة العبدية وإنتاج الفيلسوف. وقد نل كتابه المذكور إنتاجاً كبيراً يمتثل في مقالاته في الفن الحديث تتناول القضايا المختلفة من وجودية ماركسية وفرويدية وسيوية وغيرها. وقد جاء كتابه في بدايات ميلوراً وموضوعاً لموقعه ومذهبه الفكري، فأنار هذا الكتاب اهتماماً كبيراً بالعلماء والأوساط الأدبية (سحب عدة كبير من الدوريات الأدبية هناك على حازه أدبي). ثم تلاه كتاب الاشتراكية^(١) الذي نال بدوره صدى عالياً واهتماماً معظم الظهير وأن حصة المشرقة وحصة الصحابة مهم (كتاباً وليس) لأنه يوضح فيه نظرة المشرقة المعاصرة نحو العرب والإسلام. وقد نكث الكثير من هذا الكتاب في المجلات المتخصصة وفي الصحف العامة كنيويورك تايمز ونيويورك رينيو أن لمجد صوتاً مبرحاً عمده. كما أن المراكز ليصل بالجامعات القديمة. ويمكن أن يذكر أن كتاب الاشتراكية الذي نشر في عام ١٩٧٨ قد ترجم إلى الفرنسية ويترجم الآن إلى العربية ثم نشر لمجد مؤخرًا كتاب حيوان القضية الفلسطينية^(٢) وكتابه القادم عن الثورة الإسلامية

ويخلصنا قبل الانتقال إلى مناقشة كتاب بدايات
غير ما كنه عنه يا حشو ديا كريتكم أن خدم الكتاب
للغراء . كتاب بدايات يضم ٢١١ صفحة من كتابة
مكتبة والشهادات ثرية ودلالات معقدة ، وتطلب
قراءة تركيزاً متعياً وإطلافاً واسعاً لاستيعاب بيئة
الفكرية . ويبدأ الكتاب بعض مقتطف من فكر
الفكر الإعلالي الذي رآه سعد شقطة البدايات ، رحلة

والكتاب مفسر إلى سنة رسول " كما في

- $$\begin{aligned} \frac{1}{2} \frac{d}{dt} \int_{\mathbb{R}^n} |u|^2 dx &= \int_{\mathbb{R}^n} u \frac{du}{dt} dx = \int_{\mathbb{R}^n} u \left(-\Delta u + u \cdot \nabla u \right) dx \\ &= \int_{\mathbb{R}^n} -\frac{1}{2} \Delta |u|^2 dx + \int_{\mathbb{R}^n} u \cdot \nabla |u|^2 dx \\ &= \int_{\mathbb{R}^n} \frac{1}{2} \Delta |u|^2 dx + \int_{\mathbb{R}^n} \frac{1}{2} \Delta |u|^2 dx = 0. \end{aligned}$$

[illegible]

وعكس وجه دولستانه المسمى في دوا قريشك
بأنها محاولات لاكتشاف جميع القوي في
الكتاب المسمى من ناحية ، ومحاربة من
ثانية واعتاد أصحاب المقالات بالذات لا يحو

صعوبة إدراك أبعادها ، فان فصل الرابع من الكتاب - مثلاً - يصف النص الحديث الذي لا يتبع أي طراز ساس أو يتصاع لأي أصل نموذجي ، وفي الوصف معه نحاول المؤلف سعيد أن لا يتبع طرازاً معروفاً أو يصح لأشكال مألوفاً والكتاب ككل يجمع سمات دخيلة تتعبر في عملية البدء المتكررة في كل فصل بدلاً من النص التسلسل من فصل إلى فصل عن طريق التعاقب المنطقي التسلسلي . وملكة الكتاب سواء كان هذا هو هيرودوت أو كوراد توماسل بنوع من النص التأويلي ويطوع في خلق عالم لغوي من صنع سعيد . وهنا يقارن صاحب المقال طريقة سعيد وإصراره على البدء ببينة الذي أكد على متعة تشكيل عالمة عندما قال : «إننا لا نهم إلا عالماً من صنعنا»

ويضيف صاحب المقال أن في طريقة سعيد اشكلاً آخر يتمثل في أن الرعية في التلخيص أو التحرير من لأصل النموذجي بصطوره إلى التعامل مع هذا الأصل حتى وإن كان ذلك على مستوى التفكير وعدم

وبعد أن يطرح صاحب المقال الأضداد والإشكالات والصعوبات التي تكتنف موقف سعيد وأسلوبه ، يستخلص أن كل ما سبق له وظيفة مهيبة حيث إن سعيد يسمي إلى كتابة نص يتواجد فيه ما يقدر وما لا يقدر ومن هنا فالنصوص والنثرات في مسج سعيد لها دورها في المدفع إلى البدايات . البدايات التي لا تبدأ على أسس للقوليات فقط

وبعد أن يصر صاحب المقال الملام استمراريته ووظيفتها في فلسفة البدء عند سعيد ، يختار فترة من كتاب بدايات (من صفحة ٢٢٢) ويحفظها تحليلاً مفصلاً ليهي أوجه التناقض ووظيفته وسماته . ثم يستطرد ليوضح نوعاً من العلاقات في منظور سعيد الأوبئة والأخوية وكل منهما ترتبط في ذهن سعيد بمفاهيم معينة

العلاقة الأوبئة	≠	العلاقة الأخوية
محاكاة	≠	تكوين
أصل	≠	بداية

وعرض سعيد هو استبداد العلاقة الأوبئة بعلاقات أخوية ، وهنا ينطرق صاحب المقال إلى مقصد سعيد بعد أن خالجه مبهمة فيري أن فرض سعيد أو مقصده هو تحرير الكتابة من التقليد السلطوي الإنشائي المبني على نقل ما سبقه أو إتمامه ، ويدعو إلى بداية مخالفة والمقصود عند سعيد مرتبط بالوعي ولذلك تكون البدايات مرتبطة بمفكر واع لغاته والكتابة - حتى الكتابة النقدية - عند سعيد هي عمل له قدرته على تحرير الإنسان من القهر الثقافي والسياسي والنصفي

ويؤكد صاحب المقال أن المعاصرة التي تستمد مفهومها من البدء والحديث ، ترتبط في فكر سعيد بالتاريخ وهنا موضع إشكال آخر ، فحين يرى أن المعاصرة مرحلة متأخرة من مراحل التاريخ الأدبي المعرفي ، ومع هذا لا ينكر أن الفكر المعاصر بأبعاده بالبدء له ما يوازيه في حجب أخرى من التاريخ الأدبي ولو كان - يضيف صاحب المقال - الأمر كذلك فالمعاصرة قد لا تنحى مداه حقة تهي نظام العلاقات الأوبئة - السلطوية

ويحسم صاحب المقال كلمته بقوله أن للطلبة العسكرية واثنين أحدهما هوبس ، وفكره الراديكالي العددي يشبه إلى حد ما فكر روسو اللطيف ، وثانيهما هوكو الذي يوازي بيته في إنجانيته ويرى صاحب المقال أن سعيد تنسب إلى الرافد الذي يتكبد على قيمة الحنة

البدء كسياسة ثقافية

كتب هذا المقال هابدي دانت White وهو أستاذ التاريخ في جامعة ويسلين وعروبه «البدء كسياسة ثقافية» وهو مقال يشير إلى مرحته من كتاب بدايات الذي يعتبره أكثر من مجرد نقد أدبي . ويبدأ دانت كأنشأ الفباب عن الحجاب السياسي ، للكتاب مع أنه يؤكد أن كتاب بدايات ليس عن السياسة أو عن التراكيب والمسلطات والملاهي السياسية إلا أنه كتاب عن المفاهيم الوثيقة الصلة بالاهتمامات المصرية في حقول السياسة كالسلطة والتقاليد والاعتراف والثورة ويكتب سعيد - فيما يرى صاحب المقال - عن مشكلة الأساس الذي تنبع منه التراكيب وتبدأ منه العمليات والعلاقات ، ويصب اهتمامه في مشكلة المسئلة تجاه الذات والآخر وتجاه اللف والحلف ، ولذلك فله موضوعات التي يعالجها الكتاب - كما يقول صاحب المقال - سياسية لأنها تبحث في التعبير وديوانته في العلاقات الإنسانية وعلى الرغم من أن مثل هذا الأمر يناقض من خلال مشاكل الأدب الحديث والملمه والتعدد السوي إلا أن كتاب بدايات - في رأي دانت - لشوة سياسية محازمة

يرى دانت أن الدعاية الرئيسية في عملية النقد - لدى سعيد - هي الإرادة لا المواطن أو المنطق ، فالإرادة القوية - عنده - كما هي عند بيته - هي الفصل ويمكن تحديد موضوع سعيد على أنه طرح لقضية البداية من جديد بدون السير في نفس الدروب التي وصلت بالثقافة الغربية إلى طريقها المسدود . وهو يختلف في حله «المتروح (الإداه) عن بعض مفكرى الحليل الذين كانوا مدعوين إلى تزيه الملكات العقلية ، كما يختلف عن الموضوعيين الذين يرون الحل في تسب المواطن

ويضيف صاحب المقال أن صعوبة بدايات لا تكمن في لغة الكتاب وإنما في انطواء الكتاب على

رؤيته ، وعدم عرحه لها بصورة محددة وواضحة ويعرى صاحب المقال عدم التزام الكتاب بمنهج عرسي متعارف عليه إلى أن سعيد لا يركز على المنطق أو المواطن بل على الإرادة ، فالكاتب ليس عرماً سردياً وليس سلسلة حدية وإنما هو مجموعة حوث تأملية تسمح للقارئ بالاطلاع على ظاهرة اللا استمرارية في العمليات العقلية التي تشهدها العصور الحديثة . ويرى دانت - صاحب المقال - أن كتاب بدايات يلقي الحدود بين النص الإبداعي والنص النقدي إلا أنه يمر بين النص النقدي والنص أدبي - معى Metacritical ويرى أن كتاب بدايات

يحتج في الباب الأخير

محاول صاحب المقال أن يصرح سعيد النقدي بأهتاتاته التمامة والوظيفة ، مكتاب بدايات يدعو إلى الرط بين القيم النقدي والمفاهيم عند مؤلف ، وهو يطبق هذا الرط في دراسته لمفكر ومفهوم المقصد عند سعيد هو الإرادة الذاتية المشككة للنص وذلك بتقيد الهيويين لأنهم اهتموا بالنظام النصي أكثر من اهتمامهم بالمعصر المقصدي أو الإرادي ويرى سعيد - كما يقول صاحب المقال - أن النص لا يتسب إلى شخص بل إلى نشاط وهو الكتابة . والكتابة تتع معنى ، وهذا المعنى لا يستمد قديته من قدرته على تقديم حقيقة من نقدتها ، بعد « يستمدها من قدرته على استبدال هذه الحقيقة وتثبيح هذه الوظيفة الاستبدالية بكتابة سعيد وسيلة فهم الأشكال المصرية بكافة أنواعها . وهكذا يكون للمذهب البدائي عند سعيد وظيفة فرضها إراحة الأيديولوجية السلطوية ، تلك التي يسميها بالأيديولوجية السلاية dynamic ideology . ويعرى صاحب المقال الدور الرئيسي الذي يلعبه مفكرون مثل ماركس وبينشه وعروبه في فكر سعيد إلى كونهم قد حاجسو الأيديولوجية السلاية

وهنا يحاول صاحب المقال أن يصرح الممارس السياسي في كتاب بدايات ليقول إن كل مادة ثقافية يمكن اعتبارها «مبدأ» وهكذا يصبح لشرع البداية عند سعيد - بما في ذلك الثورة على التنايد الأدبية والأيديولوجية السلاية - دلالة لا تحي على القارئ ويستطرد صاحب المقال ليمر اهتمام سعيد بمفكر على أساس أن يكون أول من أكد دور الإرادة كذلك لأن الإنسان البدالي - في رأي فيكر - فرض بنفسه معنى لحياته بما جعل الوجود الإنشائي الخياعي ممكناً

ويرى صاحب المقال دانت دور الإداه في فكر سعيد يعكس خلفيته سعيد الشرنة وأهمية الفعل الإرادي في الفكر الإسلامي ، أما اهتمام المعرفي من أفكار سعيد فتتمثل في إيمانه بقدرة الخلد لأدبي من وعزعة الواقع الثقافي بشكل يسمح بممارسة الاختيار

وأخيراً يرجع صاحب المقال إلى مفهوم المنهج عند سعيد بعد أن وضع مفهومي البداية والمقصد بمفهوم



إن منهج سعيد يقتصر على صيغة مهجبة يمكن تطبيقها على نصوص أخرى وبسر ذلك على أساس أن المنهج عند سعيد يرتبط بالمقصد مما يجعل عنصر المهجبة كامناً في قدرة كتاب بدايات على فتح دروب على طريق البدايات. إن إدوارد سعيد يبي من خلال دراسته القدة أن العجز الذي أصاب كثيراً من الأدباء المعاصرين في مسيرهم يوردي العجز التفاضل. وقد نسب هؤلاء الأدباء بإرادتهم على فهمهم الشخصي وهكذا يمكن للثقافة إرادة جاهية أن تتغلب على صبرها

القدر المكتوب/الأمل المكتوب

أما المقاد الثالث فقد كتبه جوريف وريدل Riddle وهو أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة كليفلاند في لوس أنجلوس وهو محارلة لتأرجح بين الحديثة والمفارقة في محاكاة أسلوب سعيد من حيث عدم استمراريته وموسميته واستشهاده بنصوص متعددة وهو مكتوب بشكل مفارقات متصلة من بعضها ومتصارعة في حديثها وبفان في معطياتها بين سعيد وغيره من المفكرين المعاصرين

ويرى صاحب المقال أن كتاب بدايات محاولة من جانب سعيد يريد بها أن يستخلص من طريقته تاورت على نفسه معنى جديداً للمصيح ، أي أن يستخلص مسج الفرد على المناهج ويرى صاحب المقال أن سعيد متأثر بفكره إلا أنه أقل مهجية منه ، فقد انتار لبعض موضوعه - فيما يتعلق بالمصيح - مصطلح «التأمل» (وذلك في عنوان الفصل الثاني «تأمل في البدايات») ولم يستخدم مصطلح فوكو «الأركيولوجيا». والتأمل فكرة تصف من صرامة

نتيج . ويستغل الكاتب إلى عنوان الكتاب مرجعاً إليه أوجه نقد من حسن لفظي الذي يسمى الكتاب إلى بذاته . إن جدول صاحب المقال إن عنوان الكتاب وهو بدايات المقصد والمصيح يتشكل نتيجة من انخاضات قلفصد والمصيح تتسان إلى التصكير للمفاهيم للأصل والاستمرارية والمصيح ، وهو الأمر الذي تلخصه تلك الكوكبية من النصوص الحديثة التي أوردها سعيد ، فكانت بدايات - إذن - يحو بشكل تلقال ويعد كتابة مصيح

ثم يتغل صاحب المقال إلى أحد المصطلحات الهامة في الكتاب وهو مصطلح «التجاور» adjacency وهو أحد المصطلحات الفنية لسعيد ، يستعمله للتعبير عن صلة القرابة بين كل النصوص الحديثة ، وهو علاقة فلا استمرارية التي تتيح لكل نص بدايته وبنيته ، ومن هنا تتج قوة الديناميكية للنتيجة . ثم يحدد صاحب المقال مفهوم ابداء عند سعيد ويقول إن لها شكلين : البدابة للتمدية والبدابة اللازمة . والأخيرة «فكرة عتة» والأولى موجهة نحو «مشكلة» أو «هدف» . والشكل الأول هو الذي يشتمل سعيد .

وفي فقره أخرى يتحدث صاحب المقال عن الحداثة إلى المعاصرة والتاريخ ويقول إنها لها متناقضات في نظرية سعيد كما هو الحال في الكثير من النقد الأدبي والحداثة بالنسبة لسعيد هي ذلك التصغير الحاصل للاستمرارية التي تصحح بإعادة تصوير التاريخ على أساس أنه مقطع غير متصل . أما تاريخ الإنسان المعاصر فهو تاريخ «المادة المكتوبة» وحركة النصوص هي أيضاً قصة «القدر المكتوب» بتعبير صاحب المقال . أما القسم الثاني من عنوان المقال «الأمل المكتوب» فهو راجع إلى كونه مقتناً بعنصر التمازول في رؤية سعيد في بدايات ، إذ أن نهاية الكتاب تأمل في بدابة لغة جديدة

مقابلة مع سعيد

لقد اخترنا السؤال الذي وجهته مجلة ديا كريتكس إلى سعيد عن كتابه بدايات ولخصنا الرد ، وبهذا أصبح المجال متاحاً ليعبر عن نفسه ورأيه في مقصد بدايات

سؤال ديا كريتكس

في كتابك بدايات (١٩٧٥) تشير إلى أن النسخة الراديكالية للفكر التقليدي تحتاج إلى التمازج جديد بين المرء وشأنه ثم تؤكد أن العمل التميري عند ماركس يتجسم بالشايط الإنساني في نقطة انطلاق ثوري والسؤال المطروح عن مكان نقطة الانطلاق أين تقع في رأيك هذه النقطة بالنسبة للنقاد للكرتيم في عصرنا الحالي ؟

جواب سعيد

إن هذه التعلقات من بدايات وملت أثناء مناقشة موجزة عن لوكاش الذي أدرك جوهر نظرية ماركس واكتشف أن الفصل بين المرء وعمله يؤدي إلى التثبيز reification ومن هنا التحليل بسيط رسالته عن الاغتراب والوعي العليل . ويمكننا استخدام ملاحظات لوكاش للتأكيد أننا نعرف في الفهم الحامل للنقد إذا تصورنا أنه يحاول أن يحدد (مبتدئاً) الناقد أو النص أو النقد . وإذا تعرضنا لهذه الأمور الثلاثة على أنها أشياء متصلة عن بعضها أو عن المجتمع والتاريخ تكون قد فرضنا عليها وصفاً غير مقبول . وهذا لا يعني بالطبع أن النص يمكن أن يستبدل به آلة حصاد أو أن عمل النقد ونقاده يتساوى مع عمل عمال التصنيع ، ولكن إحدى نتائج النضية والتنظيم والمذهب الراديكالي في النقد العلمي المعاصر هي لتفرض إمكانية فصل القراءة والكتابة عن الظروف التي سمحت بها ، أو أدت إلى إنتاجها إن استخدام التحليل يوجب الفصل ولكن من أجل أن صدق أن مقتضيات التحليل يمكن أن تكون واقعياً . إن الجرح بحر النقد «العلمي» يوسى بأن النقد يحسونه وأساليبه يمكن أن يفسل إلى دقة العلم وهذه النظرة تنسب إلى الناقد وأساليبه اعتبار ما لا يملك . ويتبدد ندهي أن النص منظومة بلاغية وناقده عالم تكون قد عطلنا حتماً هذه الرئيسي عجبنا الناقد في نظر نفسه .

ومن ناحية ثانية هناك جرح النقد العلمي بحر معالجة النص كشيء يملك من داخله إلا أن استخدام هذه الأساليب بدلاً من دراسة نشأة النص يعتبر في نظري خطأ في الإدراك والحكم ، فلا شيء في النص يحدث من تلقاء نفسه . النص يصنع المؤلف والناقد والقارئ فهو مشروع جهازي إلى حد ما وهو عملية وليس شيئاً . وهذه إحدى النقاط الرئيسية في بدايات وعلى النقد للكرتيم أن يربط هذه الأمور ويتعامل معها فكرياً ويبتذلها في عمله النقدي . إنني أشعر أن فكرة البدابة تطفد مقلوها وقوتها إذا قبلنا بفكرة البدابة المنصرفة عن الواقع الحداثة والظروف التي تحيط بنا . إنني أؤمن - بالطبع - أن على الناقد - كممثل - أن يحصل ويبرز ويحدد ما يفعله ، ولكن فلتنا الأكبر كتقاد اليوم هو عجزنا عن ربط تحيلتنا بالمتجسج والفرامل والخبرات التي يسج النص بها .

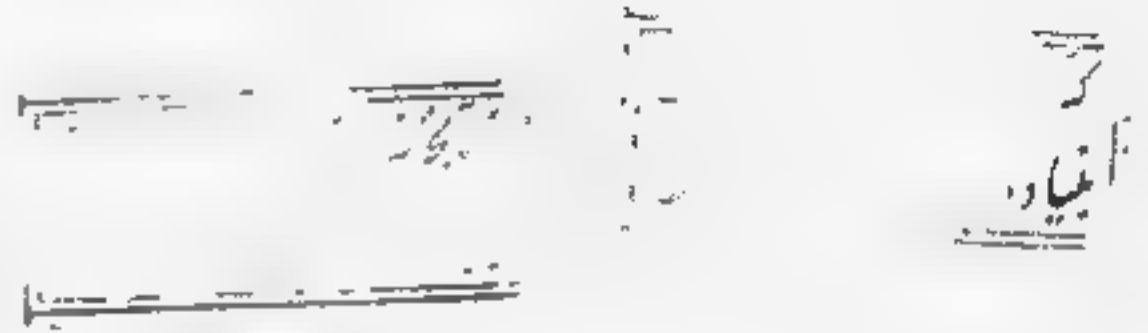
● هوامش

1. Diacritics & No. 1 (Feb 1976).
2. Edward Said, Beginnings - Intention and Method (New York: Basic Books, 1975).
3. ———, Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography (Cambridge: Harvard University Press, 1966).
4. ———, Orientalism (New York: Pantheon Books, 1978).
5. ———, The Question of Palestine (London: Routledge and Kegan Paul, 1980).



ب- الدوريات الفرنسية

□ هدى وصفى



وقد حاول كاتب المقال أن يدلل على ذلك من خلال عرضه لنص أخذ من رواية الكاتالانية هويسمانز Huysmans ، فيه عدة تفسيرات لكلمة الرمز ، منها أنه «صورة أو شكل يستخدم كعلامة على شيء آخر» ومنها تفسير ديبى يذهب إلى أن الرمز تصور مجازي لفكرة دبية على نحو مندوس ، ويشتمد النص على ما جاء على لسان القديس أوغسطينوس حيث قال : «إن الشيء الذي يشير إلى مجازيا يصبح أكثر تعبيراً وأكثر أهمية مما لو ذكرناه بألفاظ مباشرة» . ثم يحاول النص أن يربط بين رأى القديس ورأى الشاعر (والشاعر هنا هو مالربيه Mallarmé) بقوله إن هذا الرأى مطابق لرأى مالربيه

وقد يرى - من الوجهة النظرية - أن الشعر الرمزي لا يودون الخلط بين الرمز والمجاز . وقد صرح رينيه دي ريمون Reny de Rimon في ذلك بقوله : «يجب ألا نعتقد أن الرمزية ليست سوى تحويل المجاز القديم (الذي كان يرمز لفكرة ما بإسناد) إلى نوع آخر من المجاز ، يحد بين الفكرة والمظهر الطمى ، أو بين الفكرة والقصة . وقد تبدو هذه التعريفات واضحة ، ولكن الواقع غير ذلك ، فلدى الرمزيين أن كتابة القصيدة الرمزية شيء وتأمل مفهوم الرمز شيء آخر . وهنا يركز الباحث على محاضرة عامة ألقاها هنري دي ريميه Henri de Regnier تحت عنوان «شعراء اليوم وشعراء الغد» (بتاريخ 6 فبراير سنة 1900) ، يستشف منها العلاقة التي ظهرت بين الرمز والمجاز . وقد أوضح فيها رينيه الاستخدام الخاص بالمجازة في البداية ركزت

مفهوم الرمز عند فونتانير Fontanier ، فوجد أنه قد أطلق مصطلحه «ثم جعله فيسقط من خلال عدة معانٍ مختلفة في لغته Littre» ، أن هذا الأخير قد اعتبر الرمز «لفظاً بلاغياً» أو «نوعاً من الكناية» وينطلق ذلك التعريف مع ما أسماه هورتايب «كناية العلامة» . وإذا قارنا بين هذا القول وما ذهب إليه فيني Vigny ، نجد أن هذا الأخير يعد الرمز «تشيهاً بين شيء مندوس وفكرة» .

وقد بدأت محاولات التمييز بين المفهومين (الرمز والكناية) ، منذ بداية القرن التاسع عشر ، وقد كان لكريوزer (الفضل في التفكير استخدام كلمة «رمز» - ولكن ليس معنى ذلك أن المفهوم قد انضج بدقة . ولستأ نشكر أن «علم الرموز» Symbolique يتفحص الكثير من الإصاح وقد سرشد معنى أجدناه من جونه بقول فيني : «يسير الرمز عن المجاز من حيث أنه يحسن معنى» . ولكن قد يقول هورتايب إن هذا هو تعريف المجاز أيضاً وعلى كل فإننا إذا افترضنا أن المجاز تشبيه مرسل ، وأن الرمز كناية مطروقة ، الأول يبرز للمعنى المفكرى والثاني محبة ، فإننا نعرض بين الظاهرتين علاقة مشابهة كالتى نلمسها بين القياس المنطقي Syllogisme والقياس الإصباري Enthymeme ونتيجة لذلك يكون مجال العلاقة هو مدى وضوح فكرة موجودة ، بعض النظر عن الكميات

ولكن ماذا يحدث لو قلنا التساؤل على مستوى «الرمزية»؟ مسجود في الواقع معاني توحد بين المفهومين أو تستند إلى التعريف البلاغى السابق ذكره

لم تكفد جونتيا بالبحث عن أوجه الشبه في المقالات المختارة من الدوريات الفرنسية ، ولذا جاءت مشوعة

١ - وقد وقع اختيارنا على مقال بعنوان «تناول الرمز» ، وهو الذي يفتح به العدد الأخير من مجلة «الأدب» . وقد بدأه الباحث جان - لوى باكس بالتساؤل الآتى : «هل نظرية الأدب بحاجة إلى مفهوم الرمز؟» وهو لم يبرر هذا التساؤل ، إذ إن مفهوم الرمز قد اختلط لمدة طويلة بمفهوم المجاز ، وربما لا يكون قد تحرر من هذا الخلط بعد ويستعرض المقال - في محاولة لرصد التعريف -





١ - الخط التاريخي وأساسه الاحتياج الواهم
الذي يأت من الفكر ، هو يرغب دائما في إيجاد سد
من الماضي يقيه على إعطاء المفاهيم الحديثة سمات
الوضوح ، هكذا يحتاج الأب ياتو إلى أرسطو ، احتياج
غرويه إلى سقراط وكليس

٢ - الخلط في التصدير . وذلك عندما نجد أنفسنا
غير قادرين على التفرقة بين الأجناس الأدبية التي هي
« مقولات أدبية محضة أو مقولات شعبية » وهي
الوسائل التي هي « مقولات نابعة من ضم اللغة أو ما
يسميه القديم بالترجمانية »

٣ - الحظوظ المعطية : يرى جييت أن اسباب
مفترى الأدب وراء الكتاب روسبيل قد دفعهم
إلى صلبات نصيب وتعطيط للأجناس الأدبية
(أشهرها النصيب على شكل الزهرة ، التي جييت
مرمرة الأجناس بروس (Purser) ، وهي
شعراء لأدخال جميع عناصر الشعر ، أدركه في رسم
باني بروسه أن يحتوي كل الأجناس ، لهذا فطارد
البحر من حبيب من هذه الطائفة ، ويشعر كروك
البحر من النصيب الرئيسي ، ولذا لا يعد
نصف أجناس ، بروسه في شيء يترك في النصيب
الأدبي ثلاثة مصطلحات : بروسه الإجمال
الشكلية ، اللغة ، الشعر ، هو برات ، كمنزوح
مفترحات توليفية مكونة لتاريخ الأدب . وهذا
اتخذ يتخيل جييت على شكل «مكتب شفاف»
وهو يعتقد أن بروسه أن يترك المذهب الأمثل لنظرية
الأيام

وقد برى في امتناع جيبيت عن الإصرار على ما وصل إليه نوعاً من التسخيرية من مظهري الأدب ، ومحاولة للحد من هذه التوضيحية العلمية التي تعقد أن يوسعها إلمام «علم الأدب» .

هذا التقسيم الثلاثي بين المال والملحى
والدرامى لا يحده عند أفلاطون أو عند أرسطو. وإنما
وجدنا عند أفلاطون هذه الثلاثة ، ولكنها تقتصر على
النشر (الذى هو محاسبة أو تحصيل) ، وقد أوردنا
أفلاطون على النحو التالي النشر السردى
(ديوناميا) النشر الدرامى (المسألة أو الملهمة) ،
النشر المختلط (المحملة) - كما وضع النشر لأرسطو
فإن لا نجد النوع الأول (أى الديوناميا أو السردى
المخلوق) أما النوع المختلط فيصبح حينئذ سردياً ، وهو
يختلف عن الدرامى ، الذى يبدو أن هيئة ثالثة
متماصة

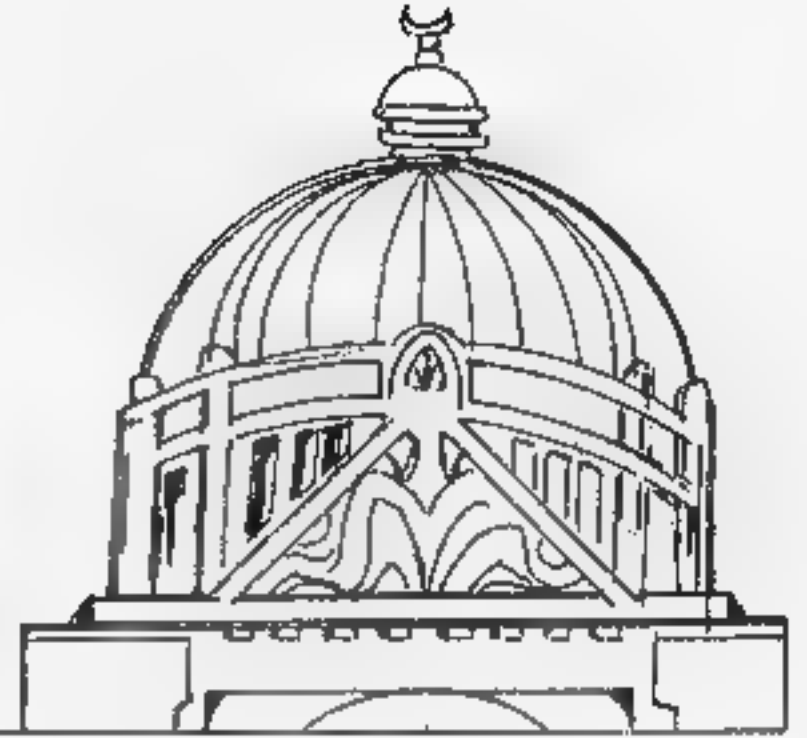
وسمى حسب ذلك قوله بن غير أفلاطون من
الذي ترائب والمخيمه والتراحمها أثر على مص أرسطو
وأضاف إليه - عند التاويل - هذا التفسير الثلاثي
الذي لم يشكره - ويبدو أن ذلك م على ثلاث
مراحل - أولاً - في القرن الثامن عشر ، قام الأك
فانن B. Allvin بوصح فكرة الدانيه من خلال نصو
عالي ترجمه الى أرسطو لكي بعض أثيره سمه
بالأكسمة

ثانياً - في العصر العباسي - حاول كل من
شليحلي وجعريه ، ووالدريين ، دجيل وحمزة دور
الفرح في أغلاطون أو أنسطور - في بحر راجع العناني
واللهي والشمسي ثالثاً - وفي القرن العشرين ،
رأى الاهتمام بالنكلم - حيث أصبح الشبان الملح
هو من يملكهم ، الشاعر أم الشخصيات أم الاثنان
مبدأً ٤ ومن ثم أحد عنصر الدانة - بمثابة إلى
أنسطور - بهذا ليس هو شعور الشاعر العناني بقدر ما
هو مرتبط بالوصح النفطي الذي يقدم بعينه
المحكاة ومن خلال إبراز هذا التفصيل - يحاول
حيث ان يوضح الخلط المرصود بالمشكاة النظرية
الأدبية

[illegible]

وہاں سے لے کر ان کے پاس پہنچا۔ ان کے پاس پہنچا۔ ان کے پاس پہنچا۔

[illegible]



الرسائل الجامعية

□ عرض

□ ثناء أئمنس الوجود

من القيم التي يتطلى الواقع ومشجب أصددها الرسالة الأولى في هذا العرض هي رسالة دكتوراه في المسرح وموضوعها «مصر القديمة في المسرحية المصرية المعاصرة» ، تقدمها الباحثة أبو القاسم رشوان إلى كلية دار العلوم ، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور محمد فتح أحمد

تهدف الرسالة - كما يقول الباحث - إلى بيان صورة مصر القديمة بجميع أرجائها الحضارية في نظر كتاب المسرح عتداً ، ولا يدخل نطاق الرسالة الكشف عن تاريخ مصر الحضاري من خلال الأعمال الفنية . وهي لا تلزم نفسها بانتزاع التاريخي للمسرحيات موضوع البحث ، بقدر ما تفرص على تصورها داخل إطار مادتها الأولية لتسهيل الموازنة بين كاتب وآخر في تناول

وتشتمل الرسالة على ثلاثة أبواب كبيرة . يسبقها تمهيد قصير ينقسم بدوره إلى ثلاث مراحل من تاريخ مصر ، بادئاً بالفترة التي فقدت فيها مصر الاستقلال على يد المكسوس ، وعلى ذلك المرحلة التي غزا فيها الفرس مصر وما صاحب ذلك من كساد شعبي ، ومنتياً بالمرحلة الزمنية التي تناولت علاقة مصر بروما منذ أواخر العصر البطلمي حتى الفتح العربي ، ويناقش التمهد مدى تأثير كل فترة من هذه الفترات على كتاب للمسرح وما أبدوه من إنتاج

وقد أفرد الباحث الباب الأول من الدراسة ، لمعالجة المادة التي بيت بها المسرحيات التي تناولت كل فترة زمنية من الفترات السابقة الإشارة إليها .

الرسائل اعصرت نفسها فيسوازم سبق استخلصه الباحث من اسم العمل المسرحي أو من استغلال الكائنات لبعضها البعض كمنهج أو فكرة أو ما شابه ذلك ، أو حتى من القراءة المتعمقة للعمل المسرحي نفسه دون تعلق أو استغناء لا بين السطور . وقد بلغ هذا القصور في تصور مفهوم الرمز هذا تصور لم يجد الباحثين الرمز جسداً قائماً بذاته ، يمكن أن يتضم مع العمل الأدبي إذا لم يجد الكاتب في استخدامه ، بيتا يظل هذا الجسد خروياً وبعبداً من العمل في حالة إتمام الكاتب

وحيث تناولت هذه الرسائل التراث القديم ، لم تستطع أن تكشف عن الزاوية التي وظف بها الكاتب هذا التراث ، سواء أكان هذا التراث عناصر الأداء الشعبي أو غيرها من العناصر التراثية ، إذ لم يحدد الرسائل طبيعة الاستخدام هل كان توظيفاً مباشراً أو قريباً من المباشرة ، أم كان توظيفاً إيحائياً ، وهل أي مساحة امتد هذا التوظيف في العمل المسرحي ، وهل اتسحر على مساحة كبيرة أم محدودة ، ثابتة أو متغيرة . لذلك لم تتجبع هذه الرسائل في رسم الخطوط العامة التي وظف للمسرح التراث فيها هل مستوية الشكل والموضوعي . ومن هنا فهي لم تكشف عن طبيعة العلاقة الجدلية بين الكاتب للبدع وتراثه ، ذلك أن العلاقة بين الكاتب وتراثه ، كما يقول أحد الكتاب ، متصلة بقدر ما هي منفصلة ، وأن الكاتب للمسرحي يأخذ من التراث بقدر ما يعطيه ، فهو لا يقبله كله ، ولا يرفضه كله ، ول خلال هذا الاتصال والانفصال ، أو الالتقاء والافتراق ، تتلور مجموعة

للف مجموعة الرسائل التي يطرحها هذا العدد في أنها تعالج جميعاً موضوع المسرح المصري سواء أكان هذا المسرح شعراً أم نثراً . وتظل كذلك في أنها اعتبرت زاوية بحثها من قضايا المسرح في مصر هي قضية توظيف التراث في المسرح . ذلك أن هناك رسالتين تتخلدان من مسألة توظيف التراث في المسرح عنواناً صريحاً لها ، أما الرسالة الثالثة فقد اتخذت من أحد رواد المسرح المصري موضوعها لقراءة نقدية ، حاولت الباحثة من خلالها أن تدرس جميع القضايا التي تناولها هذا الرائد ، لكنها لم تستطع الإفلات من قضية المسرح والتراث ، فقد خصصت أربعة فصول من خمسة لمعالجة التوظيف التراثي في المسرح عند ذلك الكاتب . وتدخل هذه الرسائل أيضاً في أنها ولدت جميعاً من حيث لا ندرى ، ونسب متفاوتة ، في بعض أوجه القصور ، حين تصدت لمعالجة مثل هذا الموضوع الجعري الذي وأبناه يطرح نفسه على معظم الرسائل في الآونة الأخيرة ، سواء أكانت تعالج الشعر أو القصة أو المسرح .

وتلخص نواحي القصور في أن هذه الرسائل ، وبدرجات متفاوتة أيضاً ، أخضعت في معالجة قضية الرمز ، ووقعت في لبس ساحل عليه وجود بعض المفاهيم المشابهة للرمز في الدلالة ، ولأن كان ذلك مجرد مشابهة لا تعني تضاد الدلالة أو تضاد المفاهيم مثل الرمز والعلامة ، والقصد والمذهب والتشكيل الرمزي إلخ . وحيث اعترضت مقدماً وجود رموز متغيرة ومعاصرة لكل شخصية أو حدث تعالجه للمسرحية موضوع البحث ، بل أكاد أقول إن بعض هذه

موضوعاً بدراسة نقدية مدى نجاح الكاتب أو إحقاقه في إدارة الحوار والصراع ، ومناسبة اللغة للجزء العام الذي تعبر عنه المسرحية ، وغير ذلك من النقص

وتناول الفصل الثالث الحوار النثري ، وقد حاذقه الباحث عن طريق عدة مسرحيات أذكر منها « لاديس » ، و « الفرس » ، و « أوروريس » ، و « المهرجون الموهود » ، وقد اتبع الباحث في هذا الفصل نفس الطريقة التي عالج بها الفصل السابق من حيث مدى توفيق أو إحقاق الكاتب في تحليل لغة المسرحية لما يرمضون لها أن تحسن عن لسان الشخصيات والفهم للأحداث المقبلة وتصوير الجوانب العام الخ .. متخذاً من لاديس نقطة للبدء تطلق منها الدراسة باعتبارها تمثل بداية النص المسرحي عندنا في بدايته ومذاجه ولكلف حواراته ولغته ، وذلك لكي يلقى الضوء - كما يقول - على التطور الذي حققته لغة المسرح بعد ذلك . وهو يرى أن مسرحية « كليوباترا الجديدة » تمثل لغة المسرحية حين نشأ في التناسب مع الشخصية التي تحدثت بها ، بينما ينظر إلى لغة مسرحية « الزاهب » للدكتور لويس عوض على أنها قد انحرفت عن نفس العيب ، لكن لم يجر لنا حياة نابضة بروح الشعر ، فادرة على حمل كثير مما في المسرحية من قضايا دبية وفلسفية واجتماعية .

وعسوبة القضايا التي تناولها الباحث في هذا الباب ، وعدم تقديم رأى جديد فيها لم يسهم في إضافة شيء له فقله إلى مثل هذا الباب ، أو إلى الرسالة ، وإن كان هذا لا يعني أن الرسالة في عملها لم تقدم شيئاً ، فقد ساهمت مع غيرها من الرسائل في رسم الخطوط الأولى والمهمة للأبحاث التي يمكن أن تنو هذا البحث ، ولا ينال هذا أيضاً أن الباحث يملك لغة جيدة جداً وفيرة غير قديمة على التحليل والاستيعاب للأعمال التي درسها ، ولو أنه تبنى القضايا المهمة التي أثارها في الباب الأول وعامها وقام بما يشبه عملية ترشيده ، لا استعظم من أعمال مسرحية ومقارنات واسعة لأصبحت رسالته واحكام أفضل الرسائل التي طالعها في المسرح .

...

والرسالة الثانية هي رسالة ماجستير موضوعها « الرمز القوي في المسرح الشعبي المعاصر في مصر » وقد تقدم بها الباحث محمد محمود محمد إلى كلية أداب المنيا بإشراف الدكتور رجاء عبد والدكتور أحمد السلي

والعرض من الرسالة كما جاء في مقدمتها هو إحقاق جانب من جوانب المسرح الشعبي في لجنه إلى الرمز المستمد من التراث ، ليكشف بذلك عن معطيات الرمز التراثي ، ومفلولاته الثرية التي تصبح دعامة من دعائم نجاح المسرحية وإصابة الكاتب لهذه

كل من باكتير ومهران السيد . كذلك تناول الباحث البناء الدرامي لأيريس الحكيم وإيريس باكتير ، ومجموعة أخرى من الشخصيات مثل حوريس وتوت وسطاط وشيخ البلد وأوديب المصري ، وذلك من خلال تحليل الرؤى الجديدة التي تسير عنها هذه الشخصيات ، والتعبير للمعاصرة التي تنادي لها

ونخصص الباحث الفصل الثالث لدراسة صورة الطفل النثري ، عن طريق تحليله لشخصية إسماتون: ملاعقه الشخصية والمصرية ، وعلاقته بالمرأة وعقيدة السلام لديه ، والمخاوف الدبية في هذه الشخصية كما تناولها باكتير . ثم قام الباحث بتحليل شخصية « الزاهب » لرويس عوض وعقد مقارنة بين هاتين الشخصيتين ، وكذلك قدم دراسة مقارنة لشخصية الزاهب بين لويس عوض وأنتون فرانس ، وانتمى الفصل تحليله لشخصية ماريا بطة مسرحية الزاهب و « الفرس » بطة أنتون فرانس .

والغالب على طيبة الدراسة في هذا الباب الثاني ، هو أسلوب المقارنة بين تناول كاتب ما لشخصية معينة وتناول كاتب آخر لنفس الشخصية . فتلوث الدراسة للمقارنة قد يجد في توضيح « الأسس الفكرية والتأثير » بين الكتاب والمفرد بين الشخصيات وتطور الشخصية أو تصويرها من نفس الشخصية « كما حدث في هذا الفصل » وما لا يكون المقارنة كما حدث في هذا الفصل - وما لا يكون الأسلوب « الأسلوب » كالمقالة فنية عريضة التراث في العمل المسرحي ، ذلك أن هذا الأسلوب يتناول المعطيات المتاحة تناولاً ألقياً في الغالب ، ولا يبررها البعد الرئيسي الذي يسمح بصنع باطن التراث وكيف يتناولها الباحث ، وبالتالي لا يفيد هذا الأسلوب كثيراً في مسألة الكشف عن العلاقة الجديدة بين الكاتب والتراث وأبعاد هذه الجديدة .

نما الباب الثالث والأخير من هذه الرسالة قد أفرقه الباحث لدراسة الحوار الدرامي واللغة المسرحية ، وذلك من خلال فصلين مستقلين بشيء يتناول لغة المسرحية بوجه عام ، ومواقفها ، والفرق بينها وبين لغة المحادثة ، والقصة ولغة الشعر القتال وتناول - بعد ذلك - مشكلة العامية والفصحى في المسرح العربي . وفي نهاية ذلك العهد أعاد الباحث في تصور حلول للتصريب بين الفصحى والعامية من طريق إيجاد لغة مشتركة في العالم العربي تشبه تلك اللغة التي يتناولها سواد الشعب في عالمهم

والفصل الأول في هذا الباب يتناول الحوار النثري في المسرح ، وهو يعالج عدة قضايا ، منها صلة الشعر بالمسرح والتاريخ ، ولادة الشعر بالذات في بعض المسرحيات ، وذلك عن طريق تحليل مسرحية « مصر كليوباترا » ، « وفيروز » لشرق وقام الباحث بعد ذلك بعرض مسرحية إسماتون وقرنتي لبكتير وهي المسرحية التي صاغها باكتير من خلال الشعر الحر ،

وهي مادة متنوعة تاريخية وأسطورية ودينية - أو شعبية - وهذا الباب يحتوي على أربعة فصول ، يضم الأول منها المسرحيات التي دارت حول التاريخ السياسي لمصر القديمة مثل « لاديس » و « مصر كليوباترا » لأحمد شوقي ، ثم « كليوباترا الجديدة » لعبد العاطي جلال ، و « وفيروز » لشرق ، وأخيراً « أحسن الأول » لعادل الغنيمان .

واقصر الفصل الثاني على المسرحيات الدبية مثل « إسماتون » و « قرنتي » لبكتير و « الزاهب » لرويس عوض

نما الفصل الثالث فهو تناول المسرح المصري حين يوظف الأسطورة ، وذلك من خلال تحليل لأيريس الحكيم و « أوروريس » باكتير ، و « الخربة والسهم » محمد مهران . وفي الفصل الرابع يناقش الباحث استغلال المسرح المصري للموروث الشعبي ، وذلك من خلال بعض المسرحيات منها « المهرجون الموهود » لبكتير ، و « الفلاح الفصح » لنفس الكاتب ، و « حكاية من وادي تلح » محمد مهران السيد . ولم يكتب الباحث في هذا الباب بمجرد سرد هذه المسرحيات ، وإنما تناول مجموعة أخرى من القضايا المرتبطة بها ، مثل الهدف من المسرحية ، وجود مؤثر هذه المسرحيات على دعاوى بعض كتاب العرب ، وعصيات التأثير بين المكاتب وبعضهم ، كذلك يتدخل الباحث ليوضح دور الكاتب المسرحي في الأعداء بالأسطورة أو رمزها ، أو تردد الكاتب بين الحادثة الأسطورية والفعل الإنساني ، أو تلايه للفعل الأسطوري ، ومدى

استغلال الموروث الأسطوري في قضايا معاصرة لكنه لا يتصدى لهذه القضايا بدراسة نظرية صلبة ، وإنما الأمر لا يتصدى الآراء الشخصية والتقييم القوي ، الذي كان من الممكن تثمينه للحصول على دراسة واعية في هذا الموضوع

وفي الباب الثاني يتحدث الباحث عن صورة البطل المصري القديم في مسرحنا المعاصر . وقد خصصه الباحث لدراسة الشخصية الدرامية ، وهو يشتمل على ثلاثة فصول ، يتناول الأول منها صورة البطل التاريخي وذلك من خلال تناوله لقصة كليوباترا في نظر المؤرخين وتحامل كتاب العرب عليها ، ثم يناء شوق لشخصية وتناول كل من شوق وشكيب وعبد العاطي جلال لنفس الشخصية ، كذلك تناول نفس الباب مسرحية « كليوباترا الجديدة » لعبد العاطي جلال مقارنة بين تناول الدرامي بين كاتبا ويرناردش ، وكذلك قام بتحليل شخصية بيتاس في مسرحية « وفيروز » لشرق و « هملت » لشكيب ، وأخيراً شخصية أحسن الأول بين نجيب محفوظ وعادل الغنيمان

والفصل الثاني يناقش فيه الكاتب صورة البطل لأسطوري من خلال تناوله لشخصية أوروريس عند



شخص أسطورية ، ولكنها عصرية تعيش معنا ، وتناقش طريقتنا ونطرح همونا ، وتفتح أسرارها لناكلنا . وترمز شخصية ماضي في المسرحية إلى شخصية إيرييس المروعة لنا ، وكذلك شخصية هدى ترمز إلى شخصية حورس بن إيرييس ، وهو بدوره يرمز إلى المثقف الثوري الناضج الذي يكشف عن نفسه . وفي المسرحية الثالثة « حكاية من وادي الملح » محمد مهران أيضا ، يتحدث الكاتب عن عصره ويشير إلى قضية العدل بين الصمت والخوف ، بين المواجهة والفعل ، وهو يوظف هنا قصة فلاح إناسيا الفصح ليبر بذلك الملاح إلى الرجل المصري الذي يحاشي ويشعر بانظم الصداع ، فيرفع صوته ويتجارب المجتمع معه ليحدث التغيير المنشود

والباحث في هذا الفصل يحج بالعمل في وضع يده على الشخصيات الدرامية ، وعلى الزاوية التي وظف الكاتب بها شخصيات التراث ، وتعرف عن مساحة هذا التوظيف على لوحة العمل المسرحي ، لكن قصود وتداخل المفاهيم الدالة على الرمز ، جعلت الباحث يتصور دائما ضرورة وجود رمز أو دلالة رمزية في الحوار أو الحدث ، وهذا لم يحدث دائما في هذه المسرحيات التي عرضها وبصمة مضطربة . وإذا كان المقصود من الرمز أنه يظهر بغير ما يعنى ، فإن إمكانية وجود الرمز تنفى في حالة انكشاف الدلالات التي يظهرها الحوار أو تتم بها الأحداث انكشافا واضحا وخطوها من الفصوص ومسألة تصف الرمز هذه تشرك مع هذا الباحث فيها الرسالة الأخيرة في هذا العرض

فقد قدمت الطالبة مدحة حواد سلامة رسالة للحصول على الماجستير إلى كلية الآداب جامعة القاهرة ، وكان موضوعها « مسرح على أحمد باكثير ، دراسة نقدية » وقامت الأستاذة الدكتورة سحر الملاوى بالإشراف عليها

وعلى الرغم من أن موضوع هذه الرسالة لا يتدرج مباشرة من حيث عنوانه تحت موضوع توظيف التراث

يلاحظ التشابه الشديد بين ما عولج في النطاق الإنساني ، إلى درجة تخصص فيها الحاجة إلى ذلك التوسع التالى بين ما هو إنسانى وما هو اجتماعى

أما الباب الثانى فهو يتناول التراث الشعبى ودرسه ، وقد تعرض الباحث في الفصل الأول من لقضية البطل الملحمى بين الشكل والقصص ، وذلك عن طريق تحليل مسرحيتى « الفنى مهران » للشرقاوى ، و « حمزة العرب » ل محمد إبراهيم أبو سنة ، فيرى في الأول أن شخصية الفنى مهران المستمدة من التراث الشعبى إنما ترمز إلى شخصية القبط الشريف ابن الشعب الذى يسرق من الأغنياء ليعطى الفقراء خاصة في جهود الإصلاح ، لكنه سقط وجوت في سبيل هذه القضية . أما « حمزة العرب » فهى الباحث أن شخصيته ترمز إلى الإنسان المروء الذى يبحث عن السلام القائم على العدل والكرامة ، والذي يتعرض للهزيمة مرة لكنه يظل مع ذلك معائلا بأن النصر سيكون حليفه في النهاية

وقد أنهى الباحث في سرد المسرحيتين ودلالاتها الرمزية التى يكاد يكون قد استمدتها مباشرة مما أشار به الكاتبان حول القرمز من كتابات المسرحية ، فالأولى ولها حكاية الفنى مهران أمالغ قضايا الظلم في المجتمع من خلال شخصيات طريفة ، بينما تعالج الثانية نكسر ١٩٦٧ بكل تجديداتها النفسية والاجتماعية وهذه قضية فلاحية تليق ، ومن ناحية ثانية لم يوفق الباحث المقصود بالبطل الملحمى بين الشكل والقصص ، وقد اختتم هذا الفصل فجأة ، ودون مقدمات ، ودون أن يضع أيدينا على ما يقصده بالشكل والقصص والفرق الذى يراه بينها كما يتمكس في المسرحيتين

وفي الفصل الثانى من هذا الباب وعنوانه تطور استخدام القصة الشعبية والأسطورة كرمز . يختار الباحث ثلاث مسرحيات يعالج من خلالها تطور استخدام التراث في المسرح ، هى « الليل والمهزون » لصالح عبد الصبور التى يرمز فيها سعيد محمود ليلي الجديد إلى المثقف المتحرل الذى يعبر عن معاناة المثقفين وحرشهم في عصره ، و « ليلي » التى يحيا عن مصر ، والمعطاء الذى يطالب به الكاتب متفق عصره ليس مجرد الكليات ، وقد عرض لصالح عبد الصبور - كما يقول الباحث - كل هذه الرموز من خلال إعادة مفهوم القصة الشعبية ، وهى قصة محزون ليلي التى قدم من خلالها قصيرا جديدا وعصريا لمسألة المحزون التى ترمح إلى عتة الغائم عن الحبل والطريق إلى الثورة

والمسرحية الشعرية الثانية هى « الحرية والسهم » ل محمد مهران ، وهى تتحدث على قصة إيرييس وأورورييس المروعة في التراث المصري ، وقد استقى الشاعر من هذه الأسطورة وطرح من خلال اللوحات والمناظرة قصص وأبرز صراحه الذى نراه من خلال

وقد اختار الباحث مبهجا تطبيقيا يتعرض للأعمال المسرحية ويرصد دلالاتها الرمزية التى تربت بالتراث .

ويقسم الباحث رسالته إلى قسمين كبيرين يسميهما فصل تمهيدى - بدأ بمدخل عرض فيه للمصطلحات التى يتناولها البحث ، ثم شرح المقصود بالرمز التراثى ، واستلهايات التراث ، وأخيرا بدليات استخدام شوق وعزيز أباطة لتراث . وبداية يقصد الباحث بالرمز التراثى . تحول التراث بتواضع ومصادره إلى معطيات جديدة يربطها فنية للعصر المعاصر ، يقدمها المثقف المصرى بطيئة تألف من التبسيط الساذج الذى يلمس سطحه دون الفصوص فيه ، وهو يتعمق بتسج المسرحية لا يتجزأ منها أو يتفصل عنها .

والمقصود أن مثل هذا المدخل التمهيدى يمكن أن يضع أيدينا على أهم القضايا المطروحة في هذه الرسالة ، وعلى أهمها قضية الرمز والتراث ، لكن الباحث يستغرق وقتا طويلا في الحديث عن العلاقة بين الشعر والمسرح ، ثم بدليات المسرح الشعرى في مصر ورغم ذلك لا يورد ذكرًا لباكثير باعتباره دائما ما من رواد ذلك المسرح . ويتطرق بعد ذلك إلى قضية الرمز ، لكنه يقدم دراسة مستعجلة ، يستعرض فيها مفهوم الرمز من خلال الكثير من الكتابات التى تعرضوا لهذه القضية ، وإن كنا نحصل في النهاية على دراسة « هلامية » لمفهوم الرمز انحطت بها المفاهيم المتعارفة ما بين « الرمز » و « المثل » و « القناع » و « القصد » و « العلامة » و « الدلالة الرمزية » بلا تفرقة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يخلط الباحث بين المسرحية الرمزية وبين المعالجة الرمزية للمسرحية الشعرية

وتعرض الباحث - بعد ذلك - في الباب الأول من الرسالة للشخصية التراثية كرمز ، وهذا الباب ينقسم إلى فصلين ، الأول يعالج ما أسماه الباحث بالقضايا الإنسانية ، ولها يقوم الباحث بتحليل مسرحية « المختون وقرعني » لعللى أحمد باكثير ، ولها يرى الباحث أن الكاتب يرمز باختناون إلى إنسان ذلك العصر ، الباحث عن الحقيقة ، ويحمله بطلا ثوريا مثاليا يؤمن بالتغيير عن طريق الحب

ثم يعالج مسرحية « عاصفة الجلاج » لصالح عبد الصبور ، وقد رمر بالجلاج إلى الإنسان المثقف المتحارب ، الذى يحاول إصلاح مساوئ العصر عن طريق كلماته ، ولكنه يفتقر ، ويثقل الشبلى كذلك المثقف السبى للفتور ، وعصر الجلاج هو عصرنا أيضا . وحين يعالج القضايا الاجتماعية في الفصل الثانى من هذا الباب يتناول مسرحية « الله الله » للشرقاوى بالتحليل ، ليرى بالحسب إلى الثورى الذى يحاشي احتما لا يملك فيه إلا أن يختار بين الانكسار أو التمسك إلى المجهول مما كان القبط الذى يملكه

والتسج لتحليل الشخصيات في كلا البابين

في المسرح إلا أن الخطه التي اتبعتها الباحثة لمعالجة موضوعها جعلت الرسالة لا تستطیع الإقلاط من قصة موضوع الرمر للتراثی فی المسرح .

تقع الرسالة في خمسة فصول ، عالجتها الباحثة مسرحيات على أحمد باكثير من حيث مصدرها الذي استوحاها منه ، وليس على الأساس الفني ، فوالذهب الأدبي كما تقول الباحثة .

وفي الفصل التمهيدي تتناول الباحثة على باكثير الإنسان وعلى باكثير المؤلف لكن الباحثة لا تنجح في اقتناص المعلومات التي يمكن توظيفها لخدمة الرسالة في فصولها التالية ، خاصة ذلك الجزء الذي تتناول فيه باكثير الإنسان . وقد سارت الرسالة في كل فصولها في اتجاه مزدوج - أحد شعبه تأصيلي والثنى الآخر نقدي فني

وفي الفصل الأول من الرسالة تتناول الباحثة المسرحيات ذات المصدر التاريخي ، وهي ترى أن كثيرا من أعمال باكثير تعكس فهمه للفن على أنه ليس هناء في ذاته ، وإنما هو وسيلة لمحاكاة البشر والتأثير فيهم ، ولذا كان يرتبط بالفضايا القومية بهذه الدوافع الحركية كالتأليف كما أن قيم الحق والغير والعدل هي المفاهيم التي تحكم عالم الرؤية الأساسية هذا العالم الذي صورته من خلال أعماله . ومن هنا يجد كان رجوعه إلى التاريخ بمثابة هروب من الواقع بطروقه عملاته حتى يعود إلى عوالمه الخيالي ورواياته الخاصة للواقع المعاصر .

وقد قامت الباحثة بعمل إحصاء لجهود مسرحيات على أحمد باكثير للتمسدة من التاريخ بينما باحثون ومترجمي من التاريخ القرون ، ثم مسرحياته للتمسدة من التاريخ الإسلامي

يلي ذلك الفصل ، فصل لاحق ، ناقشت الباحثة فيه الرؤية الفنية لمسرحيات باكثير ذات الأصل التاريخي ، تناولت فيها بسرعة كبيرة - الفكرة والشخصيات والمحاور والصراع ومدى توفيق للكاتب في كل ذلك والثنى الذي يستحقه الانتباه في تناولها بالتحليل لمسرحيات باكثير شيء مضطرب - بعد ذلك - في كل الفصول ، ويتحكم بشدة في تحليل الباحثة لجميع مسرحيات باكثير ، ذلك أنها بدأت الحديث عن المسرحية باستخلاص أو تصور فكرة أساسية - تسميها «التيمة الأساسية» ، إما من قراءتها للمسرحية ، أو من اقتناص الكاتب واستلهامه مسرحياته بآية قرآنية أو حديث نبوي أو قول مأثور أو ماشابه ذلك ، وتحت من هذه «التيمة» محورا أساسيا تدور حوله المسرحية بكل عناصرها وهي بذلك مواجهها عما يشبه المصادرة على أية محاولة لتصوير فكرة مخالفة ، وتوظف كل شائطها لكي تثبت أن المسرحية تدور بالفعل حول هذه التيمة ، ولا يبقى عليها إمكانية لتفريق بعض عناصر المسرحية لكي تدور حول هذه

الفكرة . وهذا التصور من الباحثة ، يستل كل جانب إنحالي وحالي للعمل المسرحي ، ويشعر أننا بإزاء عمل تعليمي يقوم على جانب التثنية والوعظ ، وتصيب معانم العمل الأدبي بالتضيق أمام محاولات التشريح التعمي للتصنيف والخطأ الأساسي الذي أوقع الباحثة في شرك هذه القضية أنها اتخذت من تصريحات الكاتب أساسا تبنى عليه تصوراتها للأمر - وهذه قضية داور حولها نقاش أدبي واسع منذ زمن

تقول الباحثة مثلا (في صفحة ١٩ من الرسالة) : «الموضوع الأساسي في إصناون وفرتني هو أن الحق يحتاج إلى القوة لكي تملو كلمته ، وأن الدعوات العظيمة تحتاج إلى القوة لتحمي أركانها ، وتطلع عن نفسها حوامل الأسرار .. لذا يركز الكاتب عمله لإبراز التيمة الأساسية على المخالفة بين العقيدة والمخ في دعوة إصناون » . وتقول في مسرحية إبراهيم باشا (ص ٢٥) «وتتمثل التيمة الأساسية هنا في أن الوحدة العربية ضرورية ، ولذا فإن الفكرة العربية هي الفكرة المحورية التي يركز عليها الكاتب في عمله » .

وعنى الباحثة هكذا في استعراض التيمة الأساسية في العمل ، بل إنها تصرح على هذه التيمة الأساسية ثبات فرعية ، وذلك في كل الأعمال التي حلقها تقريبا . وبذلك تكون قد حاصرت نفسها من حيث لا تحسب - ونصبح أمام أمرين كلاهما غير ، إما أن تتناقض مع التيمة التي تبنيها عليها للعمل للمسرحي ، وذلك إذا ثبت من خلال التحليل عكس ما افترضت . وإما أن تصنف وتجهز العمل موضع الدراسة على الالتزام بهذه التيمة . وهي في كلتا الحالتين تركز على الفكرة والتثنية أكثر من تركيزها على عناصر العمل للمسرحي الفنية ، وخاصة حين توظف التراث لخدمة قضايا معاصرة

وفي الجزء الثاني من هذا الفصل لمعالج الباحثة فيه البناء القوملي للأعمال التاريخية في مسرح باكثير ، وتدور رؤيتها الفنية والتثنية للأعمال أيضا من خلال فكرة التيمة التي حاصرت نفسها فيها ، فتحكم بالساح لمر الإحباط على العمل الدراسي من خلالها وقد قامت في هذا الفصل بتحويل مسرحيات «إصناون وفرتني» و «إبراهيم باشا» و «سراخاكم بأمر الله» و «أبو دلامة» و «دار ابن لقمان» الخ من مسرحيات باكثير التاريخية . والباحثة على الرغم من ذلك ، عكس إمكانيات تحليل العمل الفني هذا بالإضافة إلى لغة سليمة تطرح من خلالها قضاياها التي قام البحث حولها كما أنها تشار بالوضوح والسلاسة

لما فصلها الثاني فهو يدور حول مسرح على أحمد باكثير الأسطوري ، وفيه تناول توظيف «باكثير» للأسطورة في مسرحه ، ذلك أن «باكثير» كما - تقول - حاول أن يلتصق من خلالها تصويرا عن قضايا مجتمعه وموقفه من هذه القضايا . وقد شغلته قضية



ضمها أعماله المختلة . وهي ترى أن مسرحيات باكتير السياسية كانت بمثابة عالج من الأعطاء التي تهدد الأمة العربية بهذا التحذير لنور العمل الإيجابي لهذه هذا الخطر

وقد قدمت الباحثة حوالى ست مسرحيات سياسية ، بالإضافة إلى مجموعة من المسرحيات السياسية القصيرة ، لعل أهمها «ثيلوك الحليد» ، «شعب الله المختار» ، «التوراة الضالعة» ، «الزعيم الأوحاد» إلخ

والباحثة في هذا الفصل - أيضا - تناولت هذه المسرحيات من خلال التهمة - أو ما أسمته «بالفكرة الأساسية» . وقد اختصت بحثها بالمسرح الاجتماعي عند باكتير وهي ترى أن هذه المسرحيات الاجتماعية قد تربطت منذ البدايات بالتوقف لإصلاحى كما صوره الكاتب ، ثم تربطت بقضايا أخرى مثل قضية خروج المرأة للحياة العامة ، وقضايا استلاب الإنسان في المجتمع ، وهو في كل هذا - كما ترى الباحثة - كان يكتب بوجوه النقد وحرية أسباب الظلم دون الإيحاء بحل أو تقديم رؤية تتجاوز هذه المبرر

وتتائج هذا البحث كما خصتها الباحثة بتعبير نرددها لأفكارها السابقة ، ذلك أنها رأت أن مسرح باكتير دعائى يلزم دائما برسالة يحاول الدخول إليها ، وبالتالي فإنه يعمل قسمة الفكرة على الشكل . وهذه النتيجة استخلصتها من حصارها لنفسها بفكرة التهمة منذ البداية ، وهي فكرة نشأت ، كما سبق أن رأينا ، من الفسك محمية تصرعات الكتاب حول أهمهم ، ومن القراءة المتعجبة للأعمال ثم من تصورهما الذى استخلصته من مفهوم باكتير عن الفن ودوره في المجتمع . وقد أثرت هذه الفكرة - بدورها - على حكمها على الشخصيات التي رأت أنه «لقد فهمت ظاهرها فقط دون جوهرها لأنه كان معنا بالدخول إلى فكرة معينة ... ففحصته مجرد أبحاث عبر عن فكرته والافتقار بها» .

...

وأما ما كان الأمر فإن هذه الرسائل الثلاث رغم وجود خلاف منهجي أحيانا بين ما أراء وما يراه أصحابها ، إلا أنه لا يمكن إنكار ما لها من قيمة علمية . فقد فتحت الطريق بلا شك أمام كثير من الدارسين الذين يسعون في نفس هذا الطريق . وهي بالإضافة إلى ذلك كما أوضحتم في مواضع سابقة - لا تخلو من لمحات غنية جديدة وقدرة متنوعة لعناصر العمل المسرحي ولابد لكل عمل من سموات مبهجة لا تلبث أن تتلاشى في أعمال تالية

المعقدة والحرية بصفة خاصة . وقد كان يدعى إلى طرح تصور الخاص من الموقف الإسلامى الذى رأى فيه الحل الأمثل لكل مشاكل الحياة وقضاياها

وفي هذا الفصل - أيضا - تتألف الباحثة قصة تخلص باكتير لمسرحياته من الجو الأسطوري ، ومدى نجاحه وإخفاه في ذلك ، ثم تأخذ في تحليل عناصر الفصل الدرامى بعد ذلك . ويشمل هذا الفصل تحليلا لمسرحيات «الفرعون الموعود» ، و «مأساة أوديب» و «أندرياس» و «اللوست الحليد» ، وذلك من خلال فكرتها الأساسية التي تبتها منذ البداية . فهي تقول مثلا «يتمثل التشكيل الرمزي في هذه المسرحية في الفصل الألفى الذى يجب أن يعمل عمل الظلم والمجور» . كذلك ترى أن التشكيل الرمزي في أوديب هو قضية حرية الملكية : «وقد جعلها محور الصراع الذى تدور عليه المسرحية ... وفي قصوري أنه أراد أن يوجه سهامه إلى نظام الإقطاع وأراد أن يبرز الموقف الإسلامى من حرية الملكية والعدالة في ترويج القرويات في مواجهة الحركة الفارسية»

والفصل الثالث تناول المصادر الشعبية ، ورغم التداخل بين المصادر الأسطورية والمصادر الشعبية إلا أن درجة من الألفة نفسها أدركت هذا التداخل إلا أن الباحثة تعامل هذا التضمين بين المصدرين . «وقد يبدو الفصل يهيم شيئا لا يتناول من بقى النص ، فالأدب الشعبي قد احتفظ بكثير من الخصائص الأسطورية التي حورت في فنون الأدب الرسمى كاللمحة والتراجيديا»

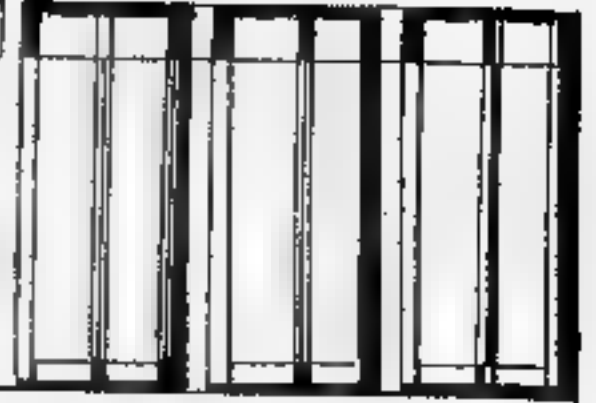
وفي هذا الفصل تعرض الباحثة بالتفصيل لمسرحية «مسرحيات» و «مسرح زائد» ، وذلك من خلال دراستها لمسارات ثلاثة : الإطار الفلكلورى الذى أنشأته الكاتب والمفرد القومى والسياسى الذى غسبه باكتير للمأثور الشعبى تفسيرا حديثا ، ثم الرؤية النقدية لبناء الدرامى في المسرحيتين

وفي الفصل الرابع تتألف الباحثة المصادر الدينية وذلك من خلال عمل واحد هو «إله إسرائيل» ، الذى لسنى باكتير مادته من الكتب السماوية المختلة إلا أنه استطاع طويع الأحداث والشخصيات بما جعلها تتماثل بارزا - كما ترى الباحثة - في تطور و ماكتير للمسرحى

وفي الفصل الخامس والأخير تتحدث الباحثة عن المصادر المعاصرة في مسرح باكتير ، وتقتصد بما للمسرح السياسى عنده . وهي تفرق بين المسرح السياسى ، ومسرح الإسقاطات السياسية ، وقد ريت الباحثة أن باكتير يتبنى إلى مسرح الإسقاطات السياسية . ذلك أنه لم يبن صراحة موقفا سياسيا واضحا من قضايا الحكم والحرية والعدالة ، لكنه



ببليوجرافيا الكتب



الكتب التي صدرت في مصر:

من يناير إلى مارس ١٩٨١

١- الدراسات الأدبية

- الجامعات النقد الأدبي العربي د. محمد السعدى
مهرود القاهرة، دار الطائفة المهدية.
- الأدب العربي بين البدايات والحاضر د. إبراهيم
عوضي القاهرة، مطبعة المعاداة
- الأدب الصوفي والإسلامي د. عبد الباقى أحمد
على جوده القاهرة، دار الرسالة للطباعة
- الأدب في التراث الصوفي د. محمد عبد النعم
خامسي القاهرة، مكتبة غريب.
- الأدب والحضرة بهاء أحمد فؤاد القاهرة،
دار المعارف
- أصول البلاغة كمال الدين ميثم البحراي
القاهرة، دار الشروق للطباعة
- أصواء على الأدب الحديث د. أحمد محمد
محوى ط ١ القاهرة، دار المعارف
- آفاق المسرح العالي د. إبراهيم حماد
القاهرة، المركز العربي للبحث والنشر
- الذين أدركنهم حرفة الأدب د. طاهر أبو فاشا
القاهرة، دار الشروق.
- لأنوان ايديجية د. حمزة السعداوي رحلول
القاهرة، دار الطبعة المهدية
- الياحة د. علم الماني د. أحمد النادى شعله
القاهرة، دار الطبعة المهدية
- بين الأدب والعلم د. صلاح عبد القاهرة،
مطبعة المعرفه
- التاريخ الأدبي للعصرين الماني والحديث على
محمد حسن القاهرة، دار المعارف
- تاريخ الدعوة الى العامية د. تقوية زكريا
سميد القاهرة، دار المعارف (طبعة جديدة)
- التراكيب السحرية من الواجهة البلاغية د.

- الفتاح لاشي القاهرة، دار المربع للنشر
- تعريف بالرواية الاوربية د. سيد حامد النجاش
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- خواطر ثروت أباظة ثروة أباظة القاهرة، دار
هبة مصر للنشر والنشر
- دراسة في حامة أي تمام د. علي النجدي ناصف
القاهرة، دار هبة مصر للطبع والنشر
- دليل التتبع الأدبي لثروت أباظة د. ط ١
القاهرة، مكتبة غريب
- دليل التتبع الأدبي لثروت أباظة د. ط ١
القاهرة، مكتبة غريب
- شاعر البداية د. محمد عبد الرحمن عبد الله
القاهرة، للزلف
- شعر ثوبى الماني والمسرحي د. طه وادي
القاهرة، دار المعارف
- شعر ناجي، للزلف والأداة د. طه وادي
القاهرة، دار المعارف (طبعة جديدة)
- شعرا القديم، رؤية عصرية أحمد سويلم
القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة
- مرآة في القصة القصيرة د. محمد قطب
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- الكلمة والبناء الدراسي، رؤية نقدية تحليلية
مقارنة د. سعد أبو الرضا القاهرة، دار الفكر
العربي
- لب الياحة د. سويلم حرفة وصوان القاهرة،
دار الرسالة للطباعة
- لب الياح د. محمد حسن شرشر القاهرة، دار
الطائفة المهدية
- مع شعر الدعوة الإسلامية د. طه عبد الفتاح
مقلد القاهرة، مؤسسة دار التعاون للنشر
والنشر
- الممارسة في الأدب العربي إبراهيم حوصير
القاهرة، مطبعة المعاداة

٢- الشعر

- ملامح النقد الأدبي بين القديم والحديث د.
عبد الرحمن عبد الحليم على القاهرة، مطبعة
الجامعات للطبع والنشر
- من الأدب القديم د. عبد الحليم على القاهرة،
مطبعة السنة المهدية
- في الشعر الأدبي الحديث د. نظرات
وخطوات د. محمد سعد عشوان القاهرة،
مطبعة الجامعات للطبع والنشر (طبعة جديدة)
- موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس القاهرة،
مكتبة الاعلو المصرية (طبعة جديدة)
- النثر الفني المصري في العصر الحديث د.
الباقى أحمد على جوده القاهرة، دار الرسالة
للطباعة
- نظرات تحليلية في علم البديع د. فرح كمال أحمد
سليم طابعا، مطبعة الرضا
- التماذج الشعرية في أدب ثروت أباظة د. عبد
العزيز شرف القاهرة، مركز الدراسات
الصحفية بمؤسسة دار التعاون
- أحرار الأرملة الأولى د. شعر د. ناصر عبد الله
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- أحلى أوقات العصر شعر كمال نشأت
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- أطراف الشفق شعر د. عاطف السيد القاهرة
- أمير عبد الحصاد شعر محمد كمال الدين
امام القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة
- أورايق عاشقة أحمد عبد الرحمن الشرفاوي
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- باشق الأمل شعر محمد عبد الباقى محمد
عاشق منصور
- حميرة أشعار العرب في المعاليه والإسلام أبو
ريد محمد بين أبي الخطاب القرشي القاهرة
دار هبة مصر للطبع والنشر (طبعة جديدة)

- شاعرة الطاهر . علي احارم . القاهرة ، دار المعارف .
 - الخروج الى البحر ، شعر . أحمد سويلم . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
 - ديوان لبحران الشمس . فريد الشافعي . القاهرة ، دار الفكر
 - ديوان شوق . موليود وتوبوب وشعر أحمد محمد امين . القاهرة ، دار هيئة مصر للطبع والنشر
 - قراءة في عين حبيبي . د. شعبان صلاح . القاهرة
 - كلام في معنى ، شعر بالعامة المصرية . ابراهيم جبران . القاهرة ، مطبعة الحصار
 - مأساة الوحدة الثالث ، أحمد حنا مصطفى . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
 - مرثاة بصوت الذهبي . حسن حمدي هيبي . القاهرة ، معهد ايرين .
 - النجم . . وأشواق الغربة . سالم حلي . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
 - نباتات في المجر . أحمد صبيح محمد . القاهرة ، دار الفنون الحديثة
 - نفسي أميش ، أزجال مصرية . عبد الحلال المصري . القاهرة ، معهد رؤوف للطباعة والنشر .
 - نفوس على دراع النهر . محمد فهمي بندا . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ٣- القصيدة**
- أرضي من أكون رجلا . زبيب وشفي . القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة
 - أعترف إليك أحمد عزاد تهوور . القاهرة ، دار المعارف
 - أوراق أدبية . عزاد حجازي . المنصورة ، مطبعة طرمان .
 - الحب أبدا لا يموت احسان كمال . القاهرة ، مؤسسة دار الهلال
 - حق لا يطير الدخان . إحسان عبد القدوس . القاهرة ، مكتبة مصر .
 - حكايات إنسانية وقصص قصيرة . محمد كرم فريد . القاهرة ، مطبعة قاصد خير
 - حنان عبد طويلا . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
 - الرتبة الزرقاء . عبد الوهاب عبد الحميد عمر

- القاهرة ، دار هيئة مصر للطباعة والنشر
- روائع جبران خليل جبران . مرجعة ثروت صكتش . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (طبعة جديدة) .
- الزعيم ، قصص قصيرة ، أبو البطل أبو النجا . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- الزهور الحية وقصص أخرى . علي محمد وهي . القاهرة ، دار مصر للطباعة
- الشاعر الطموح . علي الجارم . القاهرة ، دار المعارف (طبعة جديدة)
- صانع وصافته . كمال حسن . ط ١ . القاهرة ، مطبعة الحلبي .
- الصيادي الثالث ، قصص قصيرة . عزاد حجازي . المنصورة ، مطبعة طرمان
- الصلح خير . جميل يوسف . القاهرة ، مكتبة الاعلو المصرية
- حشرة أيام نكي / وشيعة مهران . القاهرة المؤلف
- حشرة زوجه . علام مصطفى . القاهرة ، مكتبة غرب
- هناك على الطريق . هيئة الطوسي . القاهرة ، مؤسسة روز اليوسف
- فاة على حسان نعيم . مجموعة قصصية نعيم مطب . القاهرة ، مطبعة الجيلاوي .
- القرية المقطوعة . جلال الدين الهامصي . القاهرة ، دار الشروق .
- كل هذا لأنها حواء ، قصص قصيرة . مجيبة العسال . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- لمبة يادوكها الشيطان . عتر عبير . الزقازيق ، دار النجاح للطباعة والتجليد
- لنز على المنعاج . مصطفى أحمد مصطفى . القاهرة ، دار المعارف .
- لقاء عند القروب ، قصة وطنية عاطفية . أمي محمد ربي . ط ٢ . القاهرة ، مكتبة مصر
- مزاولة الحرب ، قصة حب من يونيو ١٩٦٧ . عصام دراز ط ٢ ، القاهرة ، مطابع مؤسسة دار الصادق للطبع والنشر .
- سافرة مع الحراج . جيلان حمزة . القاهرة ، مؤسسة أخبار اليوم
- مظاهرة عروق السد . يعقوب الشاروق . القاهرة
- من وراء الستود . أحمد هاشم العلوي .

القاهرة ، دار نشر الثقافة

- من يكون الرجل ، أقاصيص أليمة وصفت القاهرة ، طبعته المصرية العامة للكتاب

٤- المسرح

- شعب مصر . . صفحات درامية من تاريخ الحبيبي . بهال عاشور . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- الشمس والشمس . مسرحية ذات أربعة مصون عباد الدين خليل . القاهرة ، دار الاعتصام
- الكلمة الآن للدفاع . لينى الرملى . القاهرة ، دار الموقف الحرى .
- المطر . ثلاث مسرحيات شعرية بالعامة . محمد الجمل . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ملك الشحاتي . أوبريت . نجيب سرور . القاهرة ، دار الثقافة الجديدة
- الوديع العاشق ، مسرحية شعرية فاروق جويادة . القاهرة ، مكتبة هريب

٥- كتب وردت الى المحلة

- أول الرواد . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مؤسسة المصري للكتاب .
- البيوت في الأندلسيون وموقف سائرهم . عبد الوهاب جعفر . دار المعارف . الإسكندرية
- البيوت بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو . عبد الوهاب جعفر . دار المعارف . الإسكندرية
- حدثت أبو هريرة قال . . محمود المسعدى . تونس ، دار الحبوب للنشر
- عباقرة الاسلام . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مطبعة المعرفة
- قصص أخرى . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مؤسسة المصري للكتاب
- القوي الحفية ، نظرات تاريخ السحر . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مطبعة الامانة
- قصص واساطير قروية . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مؤسسة المصري للكتاب
- المرتد . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مطبعة المعرفة
- موسم الهجرة الى الشمال . العيب صديح تونس ، دار الحبوب للنشر
- السر والسرور . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مطبعة المعرفة

مؤتمر الفولكلور والتنمية الاجتماعية

نبيلة إبراهيم

أن يكون اسماً أصح من الشعوب نفسها أو بعبارة أخرى، يسمى أن نرى على أساس حدوث من القيم الحضارية، ويثبت الحضارة والقيم التي وثقها في الماضي وحده، بل هي ماضٍ تراثي واسع في الحاضر، وليس للمستقبل سبيل للهروب منها فكيف كل أمة، أو كل شعب، يمثل في ماضٍ وحاضر ومستقبل. والماضي وحده دون الزمن لا يخبرني هو القابل للتذكر، وكلما كان الماضي أكثر بعداً في التاريخ، كان أكثر إمكانية للتأمل القوي، ومن هنا يبدو أهمية الماضي بالنسبة للحاضر، فالحاضر مشدود إليه، وهو قائم على بعد، وبذلك حذب الحاضر والماضي هناك المستقبل، والمستقبل هو المشرق والمأمون فيه. إنه ينطلق من الحاضر وما هو كائن إلى ما يمكن أن يكون، ويتغير آخر إن الحاضر قلن والمستقبل أمل. فإذا كان الحاضر يطفئ على بعد من الماض لتأمله، فإن هذا يعني أن حاضر يمثل لحظة بين التأمل والأمل، أو هو الذي يتأمل الماضي ويأمل في المستقبل والتأمل يعني الإقادة من الماضي، كما أن الأمل يعني القدرة على صنع المستقبل. وكل هذا معناه أن الماضي الموروث لا يبقى للقدم البالي، بل الماضي المتجدد.

فالحضارة أدنى، وبعد التراث الشعبي مظهر من مظاهرها الملموسة - ظاهرة اجتماعية وهي في واقعها الدينامية في حياة المجتمع تمثل ذكرى ومن هنا تتمثل الخطأ في المقولة التي مستعملها دائماً وهي بناء حضارة جديدة، إذ ينبغي أن يكون المقولة هي وضع برنامج عمل للمستقبل، سبي على أساس الملامح الحضارية التي محدوت وأصبحت في صدد جراحة، وإنما ما يضاف إلى تكوين حضارة، يكون عادلاً للإنسان. فيه، فإنه يصح كذلك فيما بعد موضوعها للذكرى.

ولكن إذا كانت النعمة سبي أن هو من داخل

جميع أنحاء العالم قد أدركت في السنوات الأخيرة أن خلاصتها من مشكلاتها الاقتصادية والاجتماعية والسلمية المتراكمة لا يمكن إلا من طريق التنمية السريعة العاجلة، وتجهزت كلمة التنمية من الكلمات المداخلة التي سمعها في كل يوم أمة من مرة، ونشرها أكثر من مرة.

ولا يختلف اثنان حول مفهوم كلمة التنمية كما نسمي اليوم، كما لا يختلف اثنان حول مفهوم الدول النامية، فالدول النامية هي الدول التي تخطت من ركب التطور السريع الذي وصلت إليه الدول المتطورة من التولعي الاقتصادية والإنتاجية والتكنولوجية وبناء عليه فإن التنمية تعني النهوض بالبلاد النامية اقتصادياً وإنتاجياً وتكنولوجياً. وهذا نصل إلى أن مفهوم التنمية، على هذا النحو، يربط الدول النامية بمحلة الدول التي تقف خارج إطار هذا المفهوم، مكونة مجموعة من الدول النامية، أو على الأقل المكتملة بنائها التي تعطي ولا تأخذ. على المستوى الاقتصادي والفكري، وهذا أصبح مفهوم التنمية مفهومًا سياسياً في المقام الأول^١.

فما سارت البلاد النامية في طريقها إلى التنمية وعطفت شروطاً في سبيل ذلك، إذ سارت إلى التناقص من التنمية الاقتصادية التي تعبر في التنمية مرادف من الدخل للأفراد، والتفاوت الاجتماعي الذي لا يمكن أن يتم إلا من واقع ديمامية التنمية هذه، ومن هذا وجه تقدير أمرها، ويراجع حساباتها. وبذلك صحت في صيغة إحداهما التوافق للمجتمع بأسره. ومن هنا كان الدخل لائحة المشكلات التنموية وفي هذا المجال أدلى الفولكلور برؤى مثيرة ومسايرة عما إذا كان للتراث الشعبي دور أساسي في وسط عطفه التميز الاقتصادي، تحت تراث العالم داخل المجتمع كله على نحو مصسط ومباز. قائمة الخسفة سر

كان هذا هو موضوع المؤتمر الذي عقدته معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم في أبريل ١٩٨١

والموضوع جديد قياساً على الموضوعات التي تناولتها مؤتمرات الفولكلور بالبحث من قبل على المستوى الدولي، إذ أن موضوع الأدب الشعبي كانت تعرض نفسها بشكل أو بآخر في هذه المؤتمرات فإذا ما تعدد الأبحاث المصنوع إلى المجال الاجتماعي، فإنها تبحث في دور التراث في عملية نقل التراث، أو بحث في التعبير التي يمكن أن تعبر عن موضوع نتيجة للمعبرات الاجتماعية، ولكنها نعت حد حد وحد هذه المنعبرات في الموضوع.

ولا بد أن نقتل من قيمة هذه الأبحاث، فظن كانت تحديتها النعمة، فإداه على تعبير كل الموضوعات التي يمكن أن تشمل في دراسة هذه الموضوع من ناحية قيمتها على المستوى الفردي والمستوى الاجتماعي، وكشفها عن الملامح الحمى، وتوضيح دلالتها ودلالة رموزها من الناحيتين النفسية والاجتماعية. ثم تعددت هذا كله إلى البحث من نتائج التي الذي يمكن أن يكشف عن بناء الفكر البشري، هذا إلى جانب تأكيدها للعلاقة الوثيقة بين حضارة الشعب ومادة تراثه.

وكان لابد بعد أن استندت هذه الأبحاث أبحاثها، أن يطور البحث خطوة جديدة، مسارا في هذا اتجاهات البحث اليوم في الأدب الأخرى التي تسمى جاهدة، على مستوى النظري والتطبيقي، إلى أن تكشف عن مشكلات الحياة ومناقضاتها التي يمكن مظهرها في التراث الفردي.

وليس غريباً أن يبقى التفكير في هذا الموضوع لدى مجموعة من الدول النامية، وألا نذكر فيه القول العبة أو المكتبة نبروتها، ذلك أن الدول النامية في

حصارة المجتمع ، فإعلاقة الفولكلور أو التراث الشعبي بالتمسك

وقد أحاط المؤتمر بهذا التساؤل بأن الحصارة بوصفها ذكرى لتجارب الحياة ، لابد أن ترجم في البداية إلى مضمون ومعارف تكشف عن سلوك الحياة وفكرها . ولا تترجم الحصارة إلى مضمون ومعارف ولا بعد أن تعيش في صميم الحياة بوصفها معارف جمعية وفكرًا جمعيًا . وبناء على هذا فإن التراث الشعبي يمثل مكونًا أساسيًا من النظام الحضاري . أو نعمل به يمثل إشارات لغوية وغير لغوية لهذا النظام ثم يحدث أن تتركز المعارف والنصوص . ولكن بعد توريثها وتعديلها في كل فترة من خلال دينامية البناء الدخيل للنظام الحضاري ، بحيث يتلاقى القديم والحديث . فلا يحمي القديم كلية . بل بعد تعديله . ثم يتحرك القدم مع الحداثة وفقًا لمعايير لقيمة تربط بالحصارة القائمة

ومعنى هذا أن أشكال التعبير الشعبي التي تعد بوفرة فيه ودراسة لبناء الحضاري . تسير في اتجاهات متضادة اتجاه يصل على التنبؤ ، واتجاه يقاوم التنبؤ لما يسبق من المعارف والنصوص بفتح الطريق لمعارف ومضمون آخر لا تنفصل عن الأولى كلية ، بل ترتبط بها ارتباطًا إيجابيًا بالأب . وهذا في كل حالة يمثلان أنظمة إشارية لواقع ما . ومعنى هذا أن النمو الذي يربح للمجتمع لا يمكن أن يؤرق قناره إذا كان مستورًا وعريًا عن الشعب ، كما أنه لا يؤرق قناره إذا فرض فرضًا على الشعب . وإعنا يعني أن يكون التعبير كافيًا لأن يتحرك مع دينامية الحياة القائمة . وهنا تمثل وظيفة التراث الشعبي في كونه وسيلة لفهم الناس وفهم حياتهم . وأكثر من هذا يعد وسيلة لفهم مشاكلهم . ومن ثم فإن علاج المشاكل يكون نابعًا من الناس وموجهًا إليهم⁽¹⁾

وهنا يصل إلى جوهر موضوع المؤتمر . وهو دور الفولكلور في التنمية الاجتماعية . وفي هذا المجال ناقش المؤتمر أبحاثًا على جانب كبير من الأهمية . ويمكننا أن نضم هذه الأبحاث من حيث تناوّلها للجوانب المختلفة للموضوع إلى ثلاث مجموعات : المجموعة الأولى وتشمل الأبحاث التي تناولت الموضوع من جوانب نظرية ، فهي تبحث في الفولكلور بأشكاله المختلفة . بوصفه معبرًا عن بناء الحياة الشعبية والفكر الشعبي . مزودة أبحاثها بمناهج من التعبير الشعبي كما تبحث من ناحية أخرى عن أثر الفولكلور في تربية الأجيال التي تحول عليها استمرارية الحياة في إطار مجتمع عامل متساو

فالفولكلور بهذا المعنى ليس مجرد حكايات وأمثال أو غير ذلك من أشكال التعبير ، بل إنه معنى الحياة الشعبية المنظمة وفقًا لمفاهيم وقيم حصارة به سيطرة . ومن أهم ما يحرص عليه الحياة الشعبية تربية الناس على القيم النبيلة⁽²⁾

١- تنمية شخصية الإبر من الناحية الأخلاقية وإعدادهم هيريًا لكي سمو مهاراته

٢- تعويده على احترام من هو أكبر منه

٣- تربيته على إتقان مهاره معينة . وإعدادهم سلوكًا للقيام بالعمل المخلص الخاد

٤- تمهينه شعور بالانتماء إلى الآخرين ومشاكنه في أعمالهم وأسرة وشئون المجتمع

٥- رسة حسه عن طريق تفهمه لترات الحياة وقسمها

ومن الطبيعي أن تكون أشكال التعبير الشعبي بمثابة أدوات توصيل جيدة لكل هذه القيم ، أي أنها تساعد بدورها على نمو شخصية الفرد وفقًا للمعايير التي اصططلعت عليها الحياة . وإذا كانت عملية الإغناء تتم أساسًا من خلال الفرد الذي ترقى على حس اجتماعي واسع ، فإن هذا يعني أن التنمية بمعناها الواسع لا تتمثل في مجموعة من مظاهر التنمية المحددة التي لا تتجاوز السطح إلى الأعماق . بل تنبع القوم من داخل البناء الاجتماعي . ومن ثم فقد تساهمت بعض الأبحاث النظرية الأخرى بما إذا كانت التنمية ، وفقًا لهذا المفهوم الصحيح ، يحدد بها لقطاع معين من المجتمع أم يقتصر على المجتمع بأسره . فإذا كان يقصد نمو المجتمع بأسره . وهذا ما ينبغي أن يكون . فإن الفكر التنموي الإيجابي لا يقتصر على أن تصل إلى الشعب بأسره . من خلال أشكال تعبيره

وهنا يصل إلى المجموعة الثانية من الأبحاث . التي قدمت للمؤتمر . وهي تلك الأبحاث اليدانية التي تبنت صليًا أن التنمية هي لا تراعى السبة الشعبية في تكوينها الحضاري قد تأتي بعكس ما هو مطلوب . بل إنها قد تؤدي إلى انبعاث القيم الحضارية الأصيلة

ومن بين الأبحاث القيمة التي قدمت للمؤتمر في هذا المجال . بحث مبدئي من منطقة الولاية السودانية⁽³⁾ وقد كانت الحياة في هذه المنطقة تعيش وفق نظام جماعي متكامل . بحيث كانت عائلات القرية من مر حلال نظام جماعي مصطلح عليه وعمود من المجتمع . وكان كل فرد . صغيرًا كان أم كبيرًا . يقوم بدوره في هذه المساهمات كما كان التعبير الشعبي يقوم بدوره في كل مرحلة ينح ويلي ويؤكد الوحدة الحياية . وقد حدث بعد هذا أن رؤى إدخال التكنولوجيا الحديثة على هذا المجتمع الزراعي وليس هناك من بعد من إدخال الآلة في المجتمع الريوي بضجة الحال . ولكن الذي حدث أن الآلة دخلت فجأة على هذا المجتمع لتعطّل نظامًا قديمًا مشعرًا ومتوارثًا . وتسبب به نظامًا آخر جديدًا كل الحداثة . يتطلب تغيير جوهرية في بناء المجتمع فلما عملت الآلة تروحي نشاط الفرد تدريجيًا . ولا بدأت الآلة تتوقف لأسباب فية أو اقتصادية تتوقف الإنسان والآلة معًا . ثم بدأ المجتمع يتحسّك بعد أن كان يعمل

في وحدة واحدة . وكانت النتيجة أن هجر السكان الأرض وفزحوا إلى المدينة

وكما لم يراع التحطيط السليم انماط عملية الإغناء بكيان المجتمع الشعبي في البلاد النامية ، لم يراع كذلك التحطيط السليم في ربط التعليم والبرامج الإعلامية بنوات الحياة الشعبية وقسمها .⁽⁴⁾ فبرامج التعليم لم تفرق بين ما يوصف لتفريه وما يوصف للتربية . ومن الطبيعي أن يشعر به التربيعاء بعبء تام بين تراثهم وما يتلقونه في المدارس . فلما بدأت الإداعة للزلية تفزو المجتمع الريوي نتيجة إدخال الكهرباء فيه ، توقفت القدرة لإبداعية عند الفرد . أو لتقل إياها في سبيلها إلى الترفيع ، إذ أن البرامج الإعلامية أصبحت تسهل وفه وفكره في الاستراق . في كل ما هو غريب عنه وعن مجتمعه . ثم جعلت بعصب مع هذه بدلًا من أن يتكلم مع الحياة . ويبحث وحده بدلًا من أن يميل فكره في حديث الحياة . وعندما يتدخل في بناء الحياة الشعبية بين الأبناء إلى الهجرة منه إلى المدينة حتى إن كان لديهم عمل يربطهم بالأرض

ول هذه الحالة يصبح هؤلاء حالة على مجتمع المدينة . وتصبح النتيجة أنه لم يستطع منهم مجتمع القرية كما لم يستطع منهم مجتمع المدينة

وهكذا ترتب الأمور بعضها على بعض بحيث تصبح في غير صالح المجتمع الريوي والمدني . ومن ثم في غير صالح التنمية الحقيقية المطلوبة

وكما طأحت أبحاث المؤتمر عنصير الحرية وموقوفات تنسب فيه . درست كذلك مشكلة الشباب في المدينة . الذي أوشك أن يحدث له انقضاء تام عن برامجه ومن المعروف أن المجتمع المتكامل لابد أن يكون كل فرد فيه . أيها واحد متساوي إلى أن يكون حضاري واحد . بها حددت أشكاله ومصادره . ولكن الذي حدث أن الثقافة التي يرود بها الأبناء مد طويلا حتى مرحلة يصعبه التكامل . سره كمار هذا من خلال المؤسسات التربوية أو الإعلامية قد ضلوا من مشكلة أساسًا . تلك المشكلة التي تستل في جوهرها في موقف الشباب من الزمر والشباب لم يعد عيب في عقل فكري يستطع لماسي الأمر محسوسه في سيطرة الآباء والمك . فالتأخر على الحداثة . المستعمل . لقد عهد بعد صوب فكري ساهم في . على الآلة . أما لأمة تدميه مسددة . ليس به تأخر على الحداثة . ومعنى هذا أن الحداثة قد عجزت فكري تدميه الزمر . ومن ثم ليس عجز لا بعد أفضل الأمانة . كما أنه سره في الأمانة . في قروا سلطانها على لأومه التامة

١- ما بعد . فإن الماضي . حسب اسمه للآثار لا تتلاقى الحقيقة . في الحداثة . وحده هو المثل دمره . من . ومن ثم . ما . الحداثة

وحدها ، ومن ثم فإن الثقافة الخفيفة مفهومها الواسع هي ما يقدمه له المتأخر وحده كما أن الأمل لا ينبغي أن يتجه إلى المستقبل بقدر ما يركز على المتأخر المتأخر وحده كـ والمتأخر وحده هو بحسبه الخفيف

ومما لا شك فيه أن هذه المشكلة التي يعاني منها شبابنا ، والتي قد يشاركه فيها شباب العالم في كثير أو قليل ، قد هيئتها الخصبة الثقافية التي يستقبلونها من أجهزة مختلفة ، والتي أحدثت لديهم نوعاً من الانقسام بين وبين تربيتهم ، سواء كان هذا التراث حباً مثلاً في التراث الشعبي ، أو قدماً مثلاً في التاريخ ، ولو أن التراث بكل ما فيه من إيجابيات ، وصل إلى شبابنا منذ طفولتهم بطريقة وعيه عميقة كي يحدث في دول العالم المتقدمة ذات الحضارة إلى شبابنا منذ طفولتهم بطريقة وأحياناً عميقة كي يحدث في دول العالم المتقدمة ذات الحضارة القديمة ، كما أن شبابنا هذه المرة التي إزاء التفكير المتحد في الماضي أو المستقبل

ومعنى هذا أن مواد التراث الشعبي لا ينبغي أن تكون ، من ناحية الدراسة ، هدفاً في حد ذاتها ، بل ينبغي أن تكون وسيلة لفهم الشعب ، إذ هي في النهاية خلاصة فكره ، وحسبلة مناقشات حياته ، ووجوه الصراع فيها^(١٥)

ولقد أشار أحد الباحثين إلى أنس المسح الجيوي التي يمكن أن تكون وسيلة ناجحة في فهم الحياة الشعبية وتمثل هذه الأسس فيما يلي -

١ - ليس هناك مظهر سلوكي أو نفس سلوكي أو نفس شعبي يعيش في عزلة هي مظاهر السلوك وهي المصنوع الأخرى بل إن الكل يعمل داخل نظام واحد ولا بد أن تدرس مظاهر هذا النظام بوصفها وحدات تتحرك في إطار هذا النظام

٢ - يرتب حل هذا أنه يتعمق دراسة العلاقات بين

الموضوعات الفولكلورية بدلا من دراسة كل موضوع على حدة وهذا في مجال دراسة مجتمع القرية

٣ - اكتشاف القوانين العامة ، إما عن طريق الاستقراء أو عن طريق الاستدلال القياسي

وهذه القوانين هي التي يحكم عملية النظام الذي يكون موضوعاً للدراسة^(١٦)

وهنا نصل إلى المجموعة الثالثة والاحيرة من الأبحاث التي تبحث في العلاج من خلال البحث في الوسائل العلمية والعملية التي يمكن أن يتبنى بها البحث لتحقيق التنمية للشعب بأسره وليس لطبقة دون أخرى ، ونبدأ هذه الأبحاث من منطلق مفهوم جديد للتنمية ، فالتنمية لا تعني مجرد زيادة الدخل وزيادة الإنتاج ، بل تعني الترقى في الرصيد الحضاري الذي يبنى بدو - بالنمو - إلى مادة الإنتاج

ولا يخفى علينا أن العلاج وراء جميع التراث إما أن يكون الطبابة ، أو الرقية في دراسته نظرياً ، أو الإفادة منه في أعمال فنية ، وكل هذه الدوافع تؤدي ولا شك إلى نتائج جليلة على المستوى الوطني والوطني ولكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح نفسه هنا هو ما الذي يعيد المجتمع الشعبي من كل هذا ؟ إن الأبحاث تتم في عزلة عن المجتمع الشعبي ، فكيف يمكن أن يكون لها أثر ؟ ينبغي أن تكون مواد التراث الشعبي موضوعاً لدراسة المجتمع والشعب ، ولكنهم من مناقشات الحياة المعاصرة كما يحسها الإنسان الشعبي ، فالتنمية لا يمكن أن تتحقق من الخارج أو بعيداً عن فكر الشعب ومثله وقيمه

هذا من ناحية إعادة النظر في التراث الشعبي نفسه ، أما من ناحية ما يقدم لمجتمع القرية فإنه ينبغي أن يكون علاجاً لأسس بناء المجتمع الشعبي من حيث أنه مجتمع يقوم أصلاً على التصالح والتضامن ، وليس على أساس التناقص الفردي ، كما أنه مجتمع

يتكلم فيه الأفراد ويصغي الصغير فيه إلى الكبير إذا تحدث أو أديع فإذا كفر انصاع عن الإنصات إلى أشكال نصيره وعن الإبداع في الوقت نفسه ، وأصبح بدلاً من هذا صامتاً يصغي إلى ما تقدمه له لإداعه المرتبة وغير المرتبة ، تقوم بناء المجتمع الشعبي في القرية من أساسه

ولهذا لا بد أن نراعي خصوصية ما تقدمه للقرية ، ولا بأس من أن تكون لها تربية ثقافية خاصة بها ، ولا بأس من أن تكون لها برامج إداعية مستقلة

وللأسف كذلك ما فيها من شباب وعلماء وكبار ، ينبغي أن يطرح عليها تراث الأمة على المستوى الشعبي والمتأخر بوجه عام ، بحيث يرتفع في نفوس أفرادها قياً ومثلاً تبع من هذا التراث نفسه ، ومن هنا يجب أن يعاد النظر في البرامج التعليمية والبرامج الثقافية على أساس من هذا المفهوم ، ولقد قدمت المؤتمر في هذا المجال أبحاث مستفيضة تتقدم منهاج التعليم الحالية وتقدم البديل لها ، كما قدمت أبحاث جادة تفيد من أشكال التعبير الشعبي في المجالات الثقافية العامة ، وفي ثقافة الطفل ، بل وفي محار الطب^(١٧)

ولا ينبغي في النهاية إلا أن نؤكد مجدداً هذا المؤتمر وحدته ، واستيعاب الأعضاء المشتركين به من الدول الإفريقية ، المقربين منهم في بلادهم أو خارجها ، لكل أبعاد الدراسات الشعبية ، بحيث كان مطلقهم في أبحاثهم من الواقع الشعبي والعمل وليس من مجرد الأمل قواهم

كما نؤكد أن نقيد جهود معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بحملة الحظوظ في جمع مادة التراث الشعبي وتصنيفها ودراساتها على نحو جليل أشرف بأشرف أتمرت حقاً على جهاز علمي منظم على نحو متراو في البلاد المتقدمة

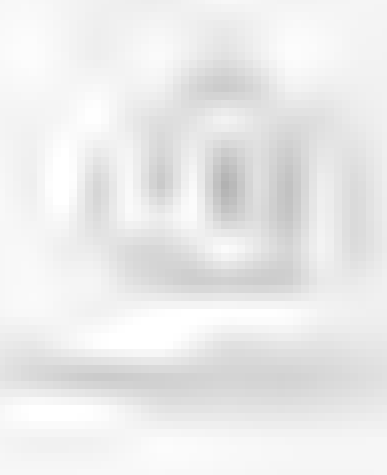
● هوامش

- | | | |
|---|---|---|
| Michael. P. Masawe The role of oral Tradition in Socio-Economic development The case of oral literature and the Tanzanian Experience. | Yusuf Hama Madani Development and Traditional Crafts in the Sudan- Case study | I. S. V. Sengo African Folklore as an Educational Institution. |
| Manudi Kugrage Folklore and National Development(Theoretical Consideration). | Aliu Bahar Fafunwa Folklore in Nigerian Traditional Education. | (١) امهر : ١ - سيرة ارامم دور الفولكلور في التنمية الإبداعية |
| Habib Ahmed Dahu The Institution of Hausa Oral Singers as an Educational Tool in Nigeria | Sayyid IL. Hurreli Folklore and National Development a Challenging Paradox. | ب - أحمد عبد الرحيم نصر البحث عن التراث - مجامع في الدراسات الفولكلورية |
| | Al Haj Bidal Omar . Positive and Negative Aspects of development on the Folklore of the Northern Sudan. | ج - |
| | Etalib Hag Azeza Traditional Culture and Mass Media A Paradox | Ahmed el Sali Traditional Medicine and its role in health promotion. |
| | | Khalid al Mubarak From Ritual to Performance |

مؤتمر رفاعة رافع الطهطاوى رأس النهضة الثقافية

نصار عبيد الله

لا في تاريخ مولده ، ولا في تاريخ وفاته ، ولا في ذكرى سفره إلى باريس أو عودته منها ولا بمناسبة ذكرى أى إنجاز من الإنجازات المبهمة إلى القرن بها اسم رفاعة رافع الطهطاوى ، وإنما في تاريخ تصادف أن يكون هو يوم الخامس والعشرين من فبراير الفصح بقاعة الشعب بهوجاج هذا المؤتمر الذى يحمل اسمه



أساتذة الكلية المصممة - آداب بهوجاج - يذكر منهم د. أحمد سيد محمد د. البدر اوى رهران - د. سيد على محمد - د. شعبان ربيع طوطود - د. مير حبيب - وقد تابعت موضوعات البحوث التى قدمها الأساتذة المشاركون حيث دار كل منها حول جانب يمه من جوانب رفاعة ، ففى البحث الذى قدمه الأستاذ الدكتور أحمد حسين الصاوى بعنوان «رفاعة والصحافة» تناول الأستاذ الباحث من خلال دراسة فاحصة متأنية تأثير الصحافة الغربية على رفاعة ، وكيف انعكس هذا التأثير على فهم رفاعة لطبيعة العمل الصحفي ومضمونه ووظيفته ، وهو ما حاول أن ينقله بالتالى إلى الصحافة المصرية ، لقد تشرب رفاعة الروح الديمقراطية الليبرالية التى اتسمت بها الصحافة الغربية خلال الفترة التى عاشها فى فرنسا وحاول أن يعكس شيئاً من هذه الروح فى الوقائع المصرية ، بوجه خاص لكنها سرعان ما صاغت بها وبة فى عصر من الحكم الاستبدادى ، وهكذا لم يقدر له أن يستمر محرواً فى الوقائع سوى بضعة أعشاد يسيرة ، ثم كف عن الكتابة فيها ، على خلاف ما ذكره الدكتور ابراهيم

الذى جاء به هو سلسلة من المراقب الإدارية والمالية التى دفعت بكلية الآداب بهوجاج - صاحبة المؤتمر - إلى إرجاء موعد انعقاده مرات عديدة على مدى عامين كاملين منذ أن بنت فكرة المؤتمر لأول مرة إلى حد أن للشواي بكلية اضطروا إلى تعديل الموعد حتى يمد أن وجئت الدعوة فعلاً لمصورة ، ثم أثمر الإصرار فى النهاية ثمارة الرخوة وقبض الله للمؤتمر أن يفتح أولى جلساته فى صبيحة الخامس والعشرين من فبراير عام واحد وثماني وثمالة وثقف ، وأن يشارك فيه عدد من الأساتذة والفكرين والباحثين الذين ينتمون إلى جهات ومؤسسات عظيمة شى يذكر منهم د. أحمد حسين الصاوى (الجامعة الأمريكية) - د. عبد الفتاح النيدى (وزارة الدولة للثقافة) - د. محمد عويس (جامعة ليبيا) - د. ابراهيم يسوى (جامعة عين شمس) - د. عبد الرحمن شبيب (جامعة عين شمس) - د. محمد نصر مينا (جامعة أسيوط) - د. فتحي محمد أبو عيسى (جامعة المنية) - د. حسن الليثى (جامعة أسيوط) - الأستاذ سامح كرم (الأهرام) بالاصالة إلى عدد من

ربما يقال فى هذا الشأن إن كل لحظة من لحظات تاريخنا المعاصر إنما تمثل فى حد ذاتها مناسبة ملائمة لإحياء ذكرى هذا الراقد العظيم الذى أوقد جذوة من النور ماتزال باقية ، هذا الراقد الذى تجاوزت آثاره حدود حياته لتصبح جزءاً من مكونات العقل المصرى الحديث شهده بلادنا إلا وبعدين صاحبه بمصل مباشر أو غير مباشر لذلك الفيس من المنور الذى أوقده رفاعة على أرض مصر منذ مايقرب من قرن ونصف القرن والذى تناقلته من بعده الأجيال

ربما يقال ذلك وغير ذلك فى عصر من الإنشادة بهذا الراقد العظيم الذى يجد لاحتفال به مناسبة الملائمة مع كل لحظة شمر فيها بأننا مثاقفون متناغمون مع أقصى ما وصلت إليه حضارة الإنسان فى كل مكان ، دون أن ننسى إحساننا بأننا مازلنا رغم ذلك الأبناء المنيرين هذا الوطن .

ربما يقال ذلك وغير ذلك ، وهو كله حق محض لأمراء فيه ، لكن من الحق والأمانة كذلك أن يقال إن العامل الأخرى فى تحديد تاريخ المؤتمر على النحو

عبد - في تاريخه للوقائع المصرية - من أن رفاعة رفع قد عمل بها في الفترة من ١٨٤٢ إلى ١٨٥٠ وتابعه في هذا القوب كثير من الباحثين دون أن يسي أحدهم بأن يرجع إلى أعداد الوقائع المصرية ذاتها خلال الفترة المذكورة ، يحقق بضمه - كما فعل الدكتور الصاوي - من أن رفاعة كان مداوما على التحرير فيها . وما يجدر بنا ذكره هنا أن هذا البحث هو استكمال لبحث سابق قلعه الأستاذ الدكتور إلى مؤرخ حلي مائل فقد بكية الألس منذ سنوات ثم تابع خطه بالبحث عن الإضافات حتى ليكاد البحث في صورته للزينة أن يصبح مؤلفا متكامل في موضوعه ، لكنه يصدر يوما في كتاب مستقل بمادتنا في معرض الحديث عن رفاعة والصحافة فلا يهونا هنا أن نشير إلى بحث آخر تقدم به إلى المؤرخ الدكتور سمير حبيب بعنوان « رفاعة صحفيا » أكد فيه أن رفاعة من خلال تطويره لأسلوب الكتابة الصحفية ومن خلال تطويره لموضوعاتها إنما يكشف عن وعي حقيق وإدراك لوظيفة الصحافة باعتبارها أداة للاتصال بالجمهور .

ثم نتقل من رفاعة الصحفي عند الدكتور الصاوي والدكتور حبيب إلى رفاعة « المفكر السياسي » عند الدكتور محمد نصر مهن رفاعة « ضيق القانون » عند الدكتور حسن الليثي ، فقد تقدم الدكتور نصر مهن إلى المؤرخ بحث عنوانه « الفكر السياسي لدى رفاعة الطهطاوي » كما تقدم الدكتور الليثي بحث عنوانه « دور رفاعة الطهطاوي في تطبيق القواعد الأصولية الإسلامية على القوانين الفرنسية » وما كان متصلا بتكاملان بمقارن ما تتصل دراسة السياسة بالقانون وتكامل معها ، فقد أبرز الباحثان - كل على حدة ، ومن منظوره الخاص - إيمان رفاعة بالقيم والمثل السياسية العليا كالحرية والعدل ، واستشهد كل منهما بترجمته للمختصر الفرنسي وتعليقه على مواد ، وكأنه بهذا يصبح لمواطنه مثالا لما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين حاكم واهكوم ، غير أن تأثير رفاعة بالتشريعات الفرنسية لم يكن تأثيرا سلبيا فقد استطاع أن يمزج بينها وبين تراث الفقه الإسلامي وأن يردا إلى مصادر هذا الفقه العظيم من كتاب وسنة وإجماع وإشهاد ، على النحو الذي أبرزه الدكتور الليثي في بحثه .

ثم نتقل مرة أخرى من رفاعة الصحفي ورفاعة المفكر السياسي ورفاعة الفقيه القانوني إلى جانب آخر طريف هو رفاعة الشاعر الوطني ، في البحث لتقديم من الدكتور أحمد سيد محمد ، عن شعر الوطنية عند رفاعة الطهطاوي تقدم الباحث دراسة شافية من شعر الوطني بادئا بتحديد معنى الوطني ومنها إلى أن الوطني عند رفاعة يجد حلوه في حدود مصر ، ول داخل هذا الإطار تدور مصائبه الشريفة - ولم يمت صاحب البحث أن يعرض له من الناحية الفنية حيث يجده يؤكد لنا أن رفاعة وإن كان محددا للشعر وعمل

هو ما فإن تجدده في هذا المجال محدودة النطاق لا يمكن مقارنتها سحيقة له الش

ثم يتقدم الدكتور شومان ربيع طرطور يبحث بحث ومثير قدر ما هو علمي ودقيق - في هذا البحث الشائق الذي حمل عنوانه « رفاعة الطهطاوي مظهر من مظاهر النهضة في الشرق » عند الباحث - وهو من التخصص في الثقافة الفارسية - مقارنة طريقة بين النهضة الفكرية التي شهدتها مصر على يد رفاعة وبين نهضة مثاله شهدتها إيران في عصر الفهره نقرها ورغم أن الباحث قد أورد مقارنة في حاد شديد مكتملها بذكر الوقائع والأمثلة دون أن يتجاوز ذلك إلى استنباط النتائج أو تحليل للقداعات ، على الرغم من ذلك ، فإن القدر لهذه البحث يخلص بسهولة إلى أن تاريخ الشرق الإسلامي ليس حبرا متعصلا ، تدور كل منها حول ظواهرها الخاصة وتحكمها قوانينها الموضوعية للعصلا ، بل على العكس من ذلك فإن أسباب التشابه ووشائج الصلة ما بين الظواهر التي يشهدها للشرق الإسلامي بين الحين والحين لم ي أوضح بكثير من جوانب الاختلاف والتباين .

وبعد في شجع لنا القام ولا الجهد للوقوف عند كل بحث على حدة ، حيث تباين حصاد هذا للتزعم - كما أسلفنا - من دراسة للصحافة إلى دراسة للسياسة والقانون ، ومن دراسة للظاهرة التربوية (د . محروس مبدع) إلى دراسة لولف رفاعة من المفاهيم الحديثة (د . البدرأوى زهران) ومن دراسة معارفه شائعة للنهضة الثقافية في الشرق الإسلامي (د . شعبان طرطور) إلى دراسة أخرى شائعة حول « أثر باريس على كل من طه حسين ورفاعة الطهطاوي (د . محمد عريس) ، بالإضافة إلى بحوث عديدة أخرى حمل بها هذا للتزعم الحافل .

إن شجع لنا القام ولا الجهد للوقوف عند كل بحث على حدة لكتنا نسجل هنا أن سائر البحوث - على تباين موضوعاتها ومستوياتها من الدقة والأسئلة^{١٥} - قد جمعت بينها سيط واحد مشترك هو وهي الباحثين بمدى أصالة رفاعة وهو يقف في مواجهة ثقافة جديدة عربية إنه يمثل حلما في شجاعة التراث التي لم تمنعها دهشة المنهج عالم جديد ، إنه يتجاوز تأثيره هذا إلى مرحلة المصمم والفنل والمزج بين جذوره الأصيلة وبين هذه الحضارة المعاصرة الجديدة إنه لا يخف جامدا أمامها ولكنه في الوقت ذاته لا يتقرب ولا تنزف ، إنه يتأخر ما بين تراثه وما بين التراث الغربي في مصونية رائدة - ثم يبقى بعد ذلك بحث آخر أثرتنا أن يرجعه إلى نهاية الحديث ، لا يمثل فيه من ظاهرة خطيرة كثيرا ما ملمسها لدى حسن أرباب الفكر والفن ، ومعنى بها الانهيار المنطقي بالمصطلح الأجبي واستخدمه في غير موضعه ، ول غير سابقه للمفسر الانهيار الذي لا معنى بل ولا يمكن فصله عنه ، وهكذا يحق بحث بعنوان « التنصير

الدباليكتيكي لأسلوب رفاعة في التنصير » ليعبر في ساطعة لافتة أن هذا لامتناع بين ثقافة الشرق والغرب عند رفاعة « الدباليكتيكي » ، أو الدباليكتيكية (في معرض مقارنته التي بقيها على سبيل الحذنة بين الاشتقاقين) متوهما بذلك أنه قد اكتشف جديدا ، نسبيا أن ليس كل امتزاج بين وضعين متقابين هو امتزاج ديباليكتيكي ، وأن التصبيرة الدباليكتيكية ذات ملامح معينة فهي تسع من الوضوح ذاته باعتبارها مطروحا على منه ثم باعتبار التي منطويا كذلك على على منه وهكذا صعودا إلى الحقيقة النهائية التي هي الفكرة المطلقة عند هيجل ونبي هي الضمخ اللامع عند كارل ماركس .

لقد كان ينبغي على الباحث هادئ ذي بدء أن يقرر لنا صراحة أو غسنا أي اصطلاحات هي التي يصدر عنها تحليله (الدباليكتيكي) ، يصدر من منطق هيجل أم عن منطق ماركس . أكان عليه أن يربط ما بين هذا المصيح متعلق جديد . أكان عليه أن يربط ما بين هذا المصيح في التحليل وبين موقف فلسفي شامل في الوجود والعره ، وبهذا وحده يصبح استخدام هذا المصطلح مقبولا ومفهوما ، فهل هذا هو ما فعله الباحث ؟ كلا فقد ألتقى جانبيا من بحثه للمصيح من صباه الباكر (صباه هو لا صبا رفاعة) وألتقى جانبيا آخر لسيط مفهوم الدباليكتيكي على نحو يسطح أنصار هذا المصيح ويصومه معا ، وذلك قبل أن ينتقل إلى سيط النماذج التي يزعمها ديباليكتيكي في أسلوب رفاعة في التخليص بادئا بالمؤلف الدباليكتيكي الأول الذي هو ، ونحن هنا نستخدم عبارات الباحث بالصبر .

(أ) هي رفاعة بقرئته ومصرته وإسلامه وأرهيه (ب) هي باريس عاصمة كبرى من عواصم الغرب بكل ما في الغرب من حضارة .

وربما يروق للفتنل بالفلسفة أن يسأل صاحب هذا البحث كيف صاغ له أن يتصور أن (ب) هي مرحلة إلى الضروري الذي لابد أن يتخصص عنه (أ) ؟ ثم ما مبد هذا التصور وما هدف الباحث من هذا الصرب من التمهيل ، غير أننا نتجاوز هذا السؤال الجزئي وغيره من الأسئلة الجزئية لنطرح التساؤل الأهم وهو : « أفنا أن لنا ونحن نحكي ذكرى رفاعة أن نحسن تمثيل روح هذا الزائد العظيم (١٦) »

● حوامش

(١٦) قروب محاطة سرهاف طبع البحوث التي قدمت في هذا للتزعم ، وقد تم إعداد الملاحق اللازمة للنص وبه العمل فضلا عن إعدادها لنشر في كتاب ليد يصدر قريب .

THIS ISSUE ABSTRACT



Therefore, we present two translated papers in the present issue. The first paper translated by Abd el-Fatah El-Didi, is entitled «The Phenomenological Approach to Literature: Its Theory and Methodology». The second paper translated by Maher Shafiq, bears the title «The Ontological Approach to Literature». We hope the reader notes the opposing views expressed in these articles.

In making reference to the phenomenological approach to literature, Robert Magioli identifies critics working within the framework of Husserl's phenomenology. Other labels used for this group of critics include «The Geneva School» and «The Critics of Consciousness». The latter rubrics were devised by Sarah Lawall as a title of her book on these critics (1968).

Most of these critics regard literature as a *fictive event* not as an *object*. They characteristically speak openly of the author's experiential patterns as actually present and operative in the literary work. Through analysis of experiential patterns latent in the work, they focus on the unique role of the author's self in its involvement with the world. They thus undertake to search and phenomenologically describe the author's unique voice and experiential patterns as incarnated in his literary achievements». They insist on identifying *Le parole* or the words of crystallization, which are the product as well as the embodiment of the author's consciousness. Literature is thus an incarnation and an embodiment of the author's consciousness as described above. The critic's task is thus concerned with the empathetic identification of the writer's consciousness and his awareness of this consciousness as reflected in the work. The critic thus has to delve into the writer's consciousness as well as reconstruct it, insisting throughout in a process on remaining metaphysically neutral and uninvolved, not concerned with anything other than the literary experience and not revealing anything other than what may be revealed in the work itself. The critic's quest is a search for «the general essences» and the philosophical background underlying such critical scrutiny is Husserl's phenomenology. It is possible, according to the critics of consciousness, to find truth through the recognition and identification of *essences* as revealed or incarnated in the artist's consciousness.

For these critics, experiential patterns assume key importance because of their crucial function: they constitute the one set of factors remaining essentially the same in the imagination's finished work. Latent experiential patterns are unique to the author and are the foundations of all his enterprises, including his imaginative ones. They argue that experiential patterns constitute the means whereby something of the author's consciousness is present in his work. The

patterns are carried within the literary work itself and are discoverable through a phenomenological scrutiny. These experiential patterns may only be experienced through the work of art itself. Most of these critics are thus concerned with critical concepts such as *the modes of consciousness*, *contents of consciousness*, *experiential patterns*, *the symbol of these experiential patterns*, and *recurring symbols* (*Le parole*) or the classification of symbols as evidence for experiential patterns of consciousness.

This critical approach raises a number of problems. Not least of these is its return to viewing the work of art as a *document* for the artist's consciousness. It raises other problems concerning the ontological existence of the work of art, in addition to the problems concerned with viewing the work of art as existing independently as an event and an object at one and the same time. An opposing view is voiced by K. Wimsatt in his article, «Ontological Approach». He is quite satirical when he comes to the critics of consciousness. Wimsatt bitterly satirizes what he calls the contemporary *Parisian heresy* by which he means «the structuralism». His satire of Jakobson's «The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination» would make Shoukry Ayad's criticism of the structuralists (published in the previous issue of *Fuqûh*) look quite tame. His rejection of structuralism and phenomenology as approaches to literary criticism leads him to search for an alternative critical approach. He says that anyone who wishes to preserve his character and humanity as a literary critic must stick to Coleridge and Croce.

This conclusion does not seem to be a very satisfactory one. In fact it raises further problems which take us back to hermeneutics, especially if we were to compare Wimsatt's interpretation of Baudelaire's poem, «Les Châtes» with the structuralist interpretations of Jakobson and Levi-Strauss on the one hand and Riffaterre on the other.

This comparison may lead us to question the difference between a «projection» and a «reading».

This endless questioning of critical methods seems to continue whether we are reading Ramses Awad's «Orwell the Literary Critic: a Political Impressionist» or Angel Boutrus Saman's study entitled «George Eliot among the Critics».

There is no doubt that all this questioning will lead us to adopt an attitude *vis-à-vis* all these approaches and methods. The reader may then agree with or disagree with or choose to modify the classification of these critical approaches as presented in René Wellek's «Twentieth Century Trends in Literary Criticism». Whether the reader agrees with, rejects or modifies these approaches, he nevertheless becomes a full and an active participant in this debate.

Kamal Zaki entitled, «The Mythological Interpretation of Ancient Poetry». This study is a continuation of his former study «Mythology», and his quest for what he calls semiotic or semiological systems in pre-Islamic poetry. Ahmed Kamal Zaki stresses that the myth is the basic material and essence of Ancient Poetry. He points out the recurrence of elements of myth in many of the recurrent features of pre-Islamic poetry such as its imagery, its stylistic patterns and its recurrent symbols. After pointing out the recurrence of what one might call Jung's Archetypes, he goes on to discuss the mythical dimensions of the sword and references to the «Murdered King» or «The Animal» which are universal archetypal patterns. He also points out the significance of the archetypal image of «The Departing Beloved» (al-zu'm), which frequently recurs in amatory preludes recited at abandoned campsites (al-aṭlāl) with the departing beloved's journey coming to represent the sun's daily course from its rise to its setting. Ahmed Zaki stresses the mythological aspects of the archetype. He also points out that this archetype may be broken up into a number of metaphorical images which reflect the poet's culture and environment.

Ibrahim Abd al-Rahman's article dealing with the mythological interpretation of pre-Islamic poetry in a new reading of this poetry. This new reading depends on (1) the historical linguistic lexicon in relation to myth and folk sources and (2) a reconstruction of the mythological world, which is the source for Arab Religious Mythology. His study reveals mythological influences and imagery such as the image of the «female goddess» in al-A'sha's poetry. Ibrahim Abd al-Rahman's reading may convince us of the necessity of such endeavour.

What do we mean by a «reading»? Research in semiology and the mythological origins of literature imply a specific stance or attitude by the modern reader towards an old text. The reading of a literary text evokes problems concerning its interpretation. It also involves dealing with the reader's right to re-read an old text and re-interpret it. Likewise, it raises questions concerning «the correctness» and «consistency of the interpretation». All these problems fall within the domain of **Hermeneutics**.

Hermeneutics is a word heard increasingly in theological, philosophical, and even literary circles. It is etymologically derived from the Greek verb *hermeneuō* (to interpret) and the Greek noun *hermeneia* (interpretation). Generally speaking, literary hermeneutics deals with the extensive efforts taking place in many parts of the world in an attempt to establish a theory of interpretation in literary studies.

«Understanding a literary work, therefore, is not a scientific kind of knowing which flees away from existence into a world of concepts; it is a historical encounter which calls forth personal experience of being here in the world. (Richard Palmer 1969) The scope of hermeneutics is quite extensive: it deals with the problem of understanding a religious text, the interpretation of tradition and the interpretation of contemporary texts.

In his historical review of «Hermeneutics and the Problems of Interpretation» Nasr Abu Zaid begins with our religious heritage. He gives equal importance to the use of critical sense in dealing with hermeneutic theories in the West and to the importance of this approach in studying some of our literary problems. He starts his review with a short historical account of hermeneutics and its leading proponents and thinkers. He proceeds to discuss Schleiermacher's «hermeneutic circle», and then the individual process of text understanding and the text's acquisition of a new life through the interpreter in Wilhelm Dilthey's work. He later branches Husserl's Gadamer's conception of understanding as an existential problem. This short historical account seeks not only to tell us about the French (Goldmann & Ricoeur), the Italian (Betti), and the American hermeneutic thinkers (Hirsch & Palmer), but it also tries to give an account of the methods, approaches and practices that are applied and used in the process of text interpretation. This review draws our attention not only to the potentialities of hermeneutics but also to the need for studies by scholars of Arabic in this area.

There is no doubt that the new horizons opened up by hermeneutics will enable us to re-evaluate and to review a large number of problems and enable us to pinpoint new problems that we have not previously recognized. We might start looking at contradictory and opposing interpretations and views of one and the same text as Morris Weitz does in his book entitled *Hamlet and Literary Criticism*. We could also examine the work of one artist and the complexity of contradictory interpretations and views of his work. It is only from this perspective that we should approach Gaber Asfour's preliminary observations in his article «Critics of Naguib Mahfouz» which is a preliminary attempt to present a reading in «the criticism of criticism» which owes much to hermeneutics. This study of Naguib Mahfouz proposes to examine from a hermeneutic perspective - the body of criticism that his texts have generated. This attempt may draw our attention to the importance of analysing and reviewing our critical methods and approaches. Such a review is not possible, however, without a thorough knowledge of other critical approaches.

THIS ISSUE ABSTRACT

standing of the discipline. Therefore, this issue includes two critical experiments: applied semiological analyses of Saad Eddin Wazba's play *«The Professor»* (Al Ustādh) and one of the most important novels of our age, *«One Hundred Years of Solitude»*. Hoda Wasfi presents the semiological analysis of the play in an attempt to explore the fundamental principles of drama through a specific theatrical performance. In his book entitled *Literary Criticism and Semiotics*, the Spanish critic, Cesare Segre presents his analysis of *«One Hundred Years of Solitude»*, translated by Etudal Osman.

If semiology leads us to the text message, it also helps us to grasp the meaning of this message itself, but it may also be related to other external systems. Among these systems is the world of mythology which may be embodied in the text. The relation between the text and the world of mythology is similar to the relation between the text and creative mind and the literary product. Therefore, the literary text may present an interpretation of the myth and vice versa.

Samir Sarhan's article entitled *«Mythological Interpretation in Literary Criticism»* presents several directions within this approach. His article starts with the sources of this approach in C. G. Jung, who related mythology to the collective unconscious and myths to dreams. The article deals with Jung's formulations of the relations between dreams and myth and his conceptualization of archetypes. The dream just like the myth, is not self-interpretative and it does not include direct reference to its meaning. In this context, the meaning of poetry acquires new dimensions which implicitly include tension and opposition. Sarhan's article reveals close relationship between Jung's ideas and those put forth by the school of New Criticism and takes up as well psychological literature and creativity springing from a vision. Also figuring in this article is symbolism and the contributions of Vico, Herder and other mythological critics like Northrop Frye, Susanne Langer, Ernest Cassirer. The importance of Northrop Frye lies in his discovery of the relationship of myth to poetry, which could help us transform literary criticism into science. Whatever our attitude to these claims may be, there is no doubt that the mythological perspective leads to an increased awareness of the meaning of the work of art and dampens the exaggerated claims for objectivity of critical approaches towards art which tend to see a work of art as a closed entity. Every work of art must include in its texture, elements from mythology and archetypes. That is why we cannot study a work of art divorced from these elements. Moreover, it cannot be studied without assessing the author's responses and attitudes to these archetypes. Yet, have the

mythological critics actually succeeded in devising an integrated approach towards the analysis and study of works of art? It is quite obvious that there are a large number of problems and differences of opinion among the proponents of this approach. It is also possible to compare an old thinker like Vico with a contemporary like Levi-Strauss to show the differences between their respective directions. This is what Ferial Gaboun Ghazout did in her article entitled *«The Mythological Approach: A Comparative View»*.

A discussion of Vico's ideas entails his concepts of history, mythology, poetry and the origin of language. All these may help us to understand Vico's evolutionary dialectic, which proceeds from the simple to the complex, from the monosyllabic to the multi-syllabic, from the concrete to the abstract. In presenting Levi-Strauss, the writer discusses structuralism and its contribution to mythology. More important still is the discussion of Levi-Strauss' concept of the primitive mind, which seeks to be wholistic and universal. Mythology gave primitive man a framework in which he could conceive the world but never be able to control it as modern science does. Levi-Strauss' approach is based on dividing myths into «mythemes» which reveal relationship of similarity, opposition and contradiction. He interprets mythological characters, with reference to their concrete characteristics and the ethnographic context from which they spring. In his interpretation of the myth he makes a simultaneous paradigmatic and syntagmatic reading. If we were to compare Vico's approach to that of Levi-Strauss, we would characterize the former as dialectic and the latter as analytical.

There is no doubt that there are adequate examples and evidence to support the Mythological Approach or Mythological Criticism. In fact available to us are studies on Mythology in the Egyptian Theatre, the Tamouz, poets, and several analyses of the myths of birth, the Myth of Death and Resurrection in modern Arabic poetry as well as the Myth in Arabic thought. However, Pre-Islamic Poetry in particular represents an interesting area for the application of this approach to criticism. Fundamental to this interest is (1) the transparency and ambiguity of archetypes in this poetry (2) the close interactions between the linguistic system in this poetry, the belief systems of pre-Islamic society and myth and (3) the fact that this poetry springs from an oral tradition closely allied to the collective unconscious.

There are at least two studies in this issue which deal directly with pre-Islamic poetry, each constituting new readings of this poetry and each relying upon different tools and procedures. The first study is the presentation by Ahmed

also implicitly questions the value of using a linguistic model in the analysis of non-linguistic relations. Why is language considered the only means of reference for the interpretation of all semiotic systems? We will find an answer to such questions in Emile Benveniste's study entitled «The Semiology of language» translated by Ceza Kassem. This study starts with an account of the work of Peirce and de Saussure and proceeds to establish two of the most important principles which govern the relationship between different semiological systems. The first is concerned with the non-synonymy of these systems on the one hand, while the second stresses the functional value of the sign. The study of the nature of relationships between these systems helps us to understand (1) their generative properties, i.e., the generation of one system from another, (2) the mutual relationships of homology i.e., those relations allowing a mutual exchange of parts between two systems. Moreover, the interpretative relations are brought into play whenever one system is used to interpret another. The interpretative relation brings to light the importance of language as the sole means for the interpretation of all semiotic systems. Semiology contrary to the assertions of sociologists, asserts that language unifies all of humanity and is the source of all the governing principles of society. The semiological relationship (at the interpretative level), reflects social relationships.

Semiology asserts that language has a dual meaning in as much as it leads to the simultaneous recognition of the sign and the understanding of the utterance. Strangely enough, the Saussurean concept of the sign-which lies at the very base of semiology has acted to inhibit the further development of this discipline. Therefore, we have to go beyond de Saussure's concept of the sign as the unique unit determining the structure and function of language. In so far as we extend the Saussurean definition of the sign into the realm of semantics, we inevitably must go beyond the limits of language.

We might say that, semiology, or the science of signs is a discipline that sees its purpose as an exploration, and an aid to understanding. The raw material of this discipline is human communication, hence it is not possible at the time being to determine its governing principles. Therefore, we cannot yet say that semiology is a science in the full sense of this word. Likewise semiological analysis has not yet been refined to the extent that we may consider it scientific. These words of warning occur in Sanna Assad's article on «The Semiology of the Theatre», which is a specific attempt to test the principles of semiology in a specific attempt to test the principles of semiology in a specific area of literary criticism. Sanna Assad emphasises from the very beginning the exploratory nature of

this new discipline. She warns us as to the difficulty of its application in theatrical criticism in as much as the theatrical message is a complex one which embraces a large number of aesthetic systems inter-acting simultaneously. All these factors make the analysis of the theatrical message an extremely difficult task. Such a semiological analysis requires of the critic that he perform his act of reading with no preconceived notions. The theatrical message includes signals and noises, it being totally related to the theatrical performance, the main function of which is only one component in the communication triangle - i.e. the addressor (or sender), the addressee (the recipient) and the text (the message). The communication triangle helps us to determine the meaning of the signifier, and the signified, it asserts the transience of the meaning of the signifier itself, for the signifier is dependent upon the cultural and temporal context as well as the addressor and the addressee. Thus meaning becomes a specific relation between people communicating at a specific moment in time. The science of signs is concerned in the first place with meaning as determined in actual communication. However, the semiology of the theatre does not seek the exact meaning of the message; rather to discover many of the potential meanings. It is the director, actor, reader or spectator who perform the act of interpretation. This will inevitably lead us to a discussion of the relationship between the dramatic text and the theatrical performance, yet at the same time it differs from it. The language of the dramatic text is a natural language that is translated in the performance into a number of nonlinguistic signifying systems. Therefore, it is almost impossible to have a single reading for both the text and the performance.

Just as the distinction between the dramatic text and the performance requires distinguishing a complex myriad of signs, it likewise necessitates distinguishing two closely related parts of the text - namely, the dialogue and the stage directions. More important still is the quest for a cognitive model for the analysis of the component units of the theatrical message. This model - whatever it may be - must help us towards a better understanding of the play as well as help us to discuss the characters, the place and the time, and all the observable changes in these components. We must not forget that the theatrical performance includes a number of signifying systems - both aural and visual - all of which enrich the language of the text.

We must attempt to apply the science of signs to theatrical material, whether as a text or performance - or to any other form of literature, whether poetry or prose in as much as such attempts towards its application are essential for our under-

THIS ISSUE ABSTRACT



significant books ever written in Arabic, thorough knowledge of which becomes an essential prerequisite for any scholarly linguistic study seeking to discover the meanings of Arabic syntactic structures. From this perspective, al-Jurjānī's book is tantamount to the philosophy of language in the Arabic tradition. Al-Jurjānī's grammar is not a prescriptive discipline; rather, it is a descriptive study of Arabic styles and syntax. As such, it helps us to understand the semantic significance of Arabic syntax as well as help us to see poetry in the widest universal sense.

Al-Jurjānī wanted to put an end to the chaos of impressionism and idiosyncratic views of literature by transforming the study of literature into a comprehensive and systematic pursuit. He found no other way to achieve his purpose than by establishing closer links between literary studies and the linguistic description of lexis and utterance production. He thought that a linguistic and grammatical description of texts could present an important contribution to the study of literature. Concern with the grammatical and linguistic potential of language could then lead to a better understanding and appreciation of poetry, because grammar constitutes an important part of what may be called the use of words in poetry. Language is used effectively and creatively in poetry and in this sense we can say that poets discard a number of possible grammars in favour of a unique grammatical system. This implies that the study of literature must proceed from a grammar outside the work of art to the grammar of the literary text. It is only by studying the relationship between the two grammars that we can distinguish between the different levels of language. Such a study also demonstrates that the grammar of poetry is not just the inevitable outcome of linguistic conventions, but indeed a meaningful and significant system. The power of poetry lies to a large extent in its deviation from the external grammar to which it relates itself. Deviant structures produce grammatical tensions which play an important role in our total experience of the poetic message. Moustafa Nassef's study of the two opposing linguistic system, leads by necessity to the discipline of Semiotics. Semiotics provides us with a concept of signs which allows us to analyse a set of opposing systems and the conflicts or tensions arising from the simultaneous use of various codes in the same message.

Moustafa Nassef's concept of tension of the grammar of poetry does not differ much from Jury Lotman's semiological views. Lotman visualizes a literary text as a semiotic «space» in which two meaning-generating codes, or languages interact in the production of meaning.

Semiotics, also referred to as Semiology, is a new discipline which has emerged from linguistics and which has opened up new vistas for contemporary criticism. We can trace the term «Semiology» back to the swiss linguist Ferdinand de Saussure (1857-1913), who indicated the necessity of establishing a new discipline dealing with human signs and their governing principles. The second term *Semiotics*, was derived from the work of the American philosopher Charles Sanders Peirce (1914-1939), who borrowed this term from John Locke. The latter used this same terms as a label for a discipline derived from logic dealing with signs. Both de Saussure and Peirce laid the foundations for the establishment of a new discipline for the study of human communication at diverse levels, one of which is the literary text. Semiotics provides the theoretical framework for analysing the system of signs comprising the literary text. In order to explain this new approach we have presented a section dealing with the basic concepts and dimensions of this discipline. Amina Rasheed presents a comprehensive review of this important discipline, which flourished since the sixties and has benefited a variety of disciplines in the study of human communication and systems of signs. She reviews the historical development of Semiotics and discusses the concepts of «communication», «code», «meaning», and «sign». She also deals with the contribution of Semiotics to literary studies and the attempt to understand the literary sign *vis-a-vis* its dialectic relation with the text on the one hand and the ideological and socio-cultural context on the other. She likewise deals with the dual nature of the «poetic sign» (comprising both the signifier and signified) before embarking upon a discussion of the duality of poetic discourse. In her discussion of the «narrative sign», she regards narration as the linguistic space where various levels of language meet in what may be called a multiplicity of styles, of languages and of sounds. This necessitates «modelizing» (i.e. establishing models for) the language of a narrative as a signifying system which expresses ideological systems coinciding with cultural systems. Thus the semiotic perspective does not isolate the work of art, but rather views it as a signifying system inseparable from its cultural context, which in turn includes a set of signifying systems of signs, each having its own specific structure. This move from literature to culture indicates that semiotics is an attempt to understand the signifying systems which surround us, and in a broader sense, an attempt to understand the world in which we live. It is only in this context that we can understand Lotman's statement that semiotics attempts to deepen our understanding of truth and enrich the meaning of life.

This quest leads us to pose a basic question concerning the place allotted to language amongst other systems of signs. It

THIS ISSUE

ABSTRACT

The present issue of *Fuṣūl* is a sequel to the previous one. It includes the second and final part of the study of the approaches in contemporary literary criticism presented in the first issue. This does not mean that we have given a full account of these approaches. It is an attempt to introduce the most important approaches in contemporary literary criticism to the Arab reader. Rather than being just a review and a display of complex technical critical terms, it seeks to present a full account of all these approaches and seeks to discuss each of them in relation to the present literary scene and within the context of our Literary Tradition (*al-turāth*).

In the present issue we have included the following: (a) an account of some contemporary approaches to literary criticism other than those presented in the previous issue; (b) a few critical studies from the contemporary Arabic critical scene; and (c) several views of Arab literary criticism. Finally, this issue presents new readings and re-evaluations of texts, ranging from pre-Islamic poetry to a review of Saad Eldin Wahba's play, *The Professor* (*Al-Ustādh*), which is currently being performed.

Our insistence on originality has urged us to start this issue with two opposing readings of our critical tradition, the first of which is Abd el-Qader el-Qutb's view of «The Ancient Arab Critical Tradition» from the perspective of methodology. The second is Moustafa Nassef's reading of the relationship of Grammar (*Nahw*) and Poetry in Abd al-Qaher Al-Jurjānī's *Manifestations of Rhetorical Inimitability* (*Dalā'il al-I'gāz*). The difference between these two readings is due in the first place to the opposition of their fundamental hypotheses. While Abd el-Qader el-Qutb insists on keeping apart the fundamental precepts of Ancient Arab Criticism and those of the contemporary critic, Moustafa Nassef tries to find common ground between them. Nassef's interpretation of the fundamental precepts of *al-turāth* is used to support contemporary critical views. Although Abdel el-Qader el-Qutb stresses the need for

absolute objectivity and Moustafa Nassef stresses the importance of maintaining the dividing lines between ancient and modern thought, their approaches differ considerably, the former viewing our critical tradition negatively, the latter re-interpreting it positively.

Abdel el-Qader el-Qutb stresses that our critical heritage is quantitatively and qualitatively limited and restricted in comparison with other aspects of our tradition. He likewise stresses that criticism was never the major concern of the ancient scholars. Therefore, he reasons, Arab criticism has never attained a comprehensive and fully integrated theory.

Rather, it restricted itself to isolated critical efforts, to the formulations of logical statements and to the study of single verses. Ancient Arab criticism studied not the structure of the whole poem but limited itself to the study of the rhetoric of the utterance. Abd el-Qader el-Qutb has no intention of decrying our critical heritage he is only trying to put it in its proper place in relation to other aspects of traditional Arab thought. He is also trying to warn us against the danger, or pitfalls into which contemporary critics may fall, if they choose to base their views or theories on our critical heritage.

El-Qutb stresses that *The manifestations of Rhetorical Inimitability* is nearer to rhetoric than it is to criticism and that al-Jurjānī's real purpose is a prescriptive one, in that he seeks to teach and enlighten the reader through the presentation of ready-made examples similar to those typically used by the ancient grammarian. El-Qutb thinks that al-Jurjānī's views about verse are fragmentary and contradictory and that it is difficult for the reader to view poetry in a comprehensive manner. Although al-Jurjānī extends his concept of grammar to include rhetoric, he does not take any account of the other aspects of the literary text. For Moustafa Nassef, this very same book has a completely different meaning and value. Nassef sees it as one of the most

FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Chairman of Board of Directors

SALAH ABD EL-SABOUR

Editor :

EZZ EL-DIN ISMAIL

Sub. Editor :

GABER ASFOUR

Editorial Manager :

SAMI KHASHABA

Editorial Secretariate

EITIDAL OTHMAN

Lay Out :

FATHI AHMAD

Executive Producing :

IBRAHIM EL-SADANY

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

Sh. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

TRENDS IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM

Part II

Vol. 1

No. 3

April 1981



مركز بحوث وتطوير علوم إيس دي



المنشأة العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization Press